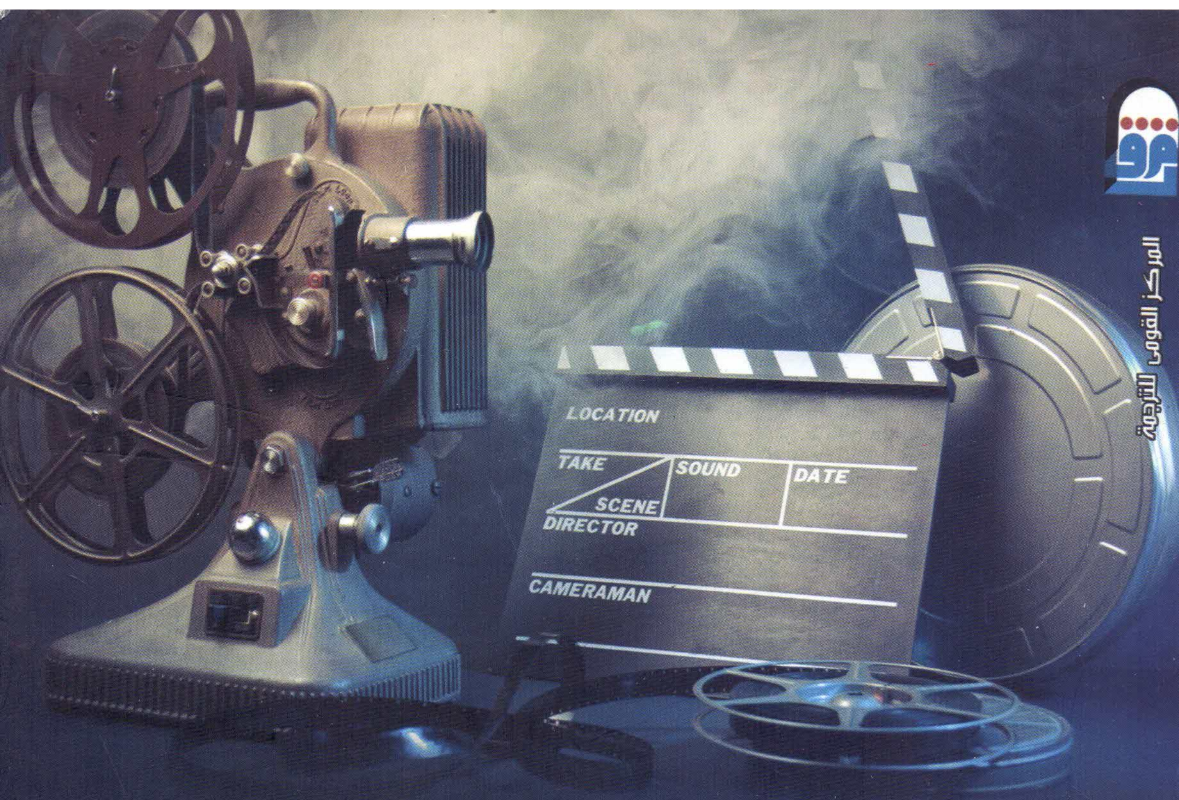


موسوعة السينما (شيرمر)

الجزء الأول

إشراف وتحرير: بارى كيث جرانت

ترجمة: أحمد يوسف

2283

تهدف "موسوعة السينما (شيرمر)" إلى أن تكون عملاً مرجعيًا فى مجال الدراسات السينمائية، وهى مصممة لكى تلبى احتياجات القارئ العام، وطلبة الجامعات والمعاهد، ومعلميها، بأن تقدم نظرة عامة شاملة ومفهومة لتاريخ ونظرية السينما، مع التأكيد على الجانب الأمريكى.

وسوف يجد القارئ فى الموسوعة الحقائق الأساسية حول تاريخ السينما، وشرحًا واضحًا للمفاهيم والخطوط النظرية الأساسية، ودليلاً إلى المجادلات المهمة حول هذا الموضوع. والموسوعة تتناول السينما بوصفها فنًا، وترفيهًا، وصناعة، وهى لذلك تقدم موادَّ حول كل الأنماط الفيلمية المهمة، وشركات الإنتاج، وصناعات السينما فى البلدان المختلفة، بالإضافة إلى الموضوعات التقنية والصناعية ذات العلاقة، والمسائل الثقافية، والمعالجات النقدية للسينما.

ومن المؤكد أن هناك العديد من الأعمال المرجعية والموسوعات الأخرى المتاحة، والموجودة فوق رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، ومع ذلك فإن "موسوعة السينما (شيرمر)" مميزة فى شكلها وتغطيتها؛ فمواد الموسوعة المائتان تمتد كل منها ما بين 1500 إلى 9000 كلمة. وإذا كانت هذه المقالات تقدم موجزًا لثقافة مدرسية وتعليمية مهمة، فى مختلف مجالات الدراسات السينمائية، فإنها تقدم أيضًا منظورات ومجادلات جديدة ومتجددة.

وبالإضافة إلى هذه المواد الأساسية، فإن هناك ما يزيد على 230 مادة جانبية توجز ملخصًا عن الشخصيات المهمة فى تاريخ السينما، وهى تقدم ما هو أكثر من ملخصات حول الحياة المهنية؛ فهى تحدد مكان إنجازات الشخصية داخل سياقها وسياق المادة الأساسية التى تذكر فيها، بما يقدم منظورًا تاريخيًا أو نظريًا للشخصية.

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن

موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الأول

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور

مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2283
- موسوعة السينما (شيرمر): الجزء الأول
- بارى كيث جرانت
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2014

هذه ترجمة كتاب:

Schirmer Encyclopedia of Film, volume 1: Academy Awards- Crime Films

Edited by: Barry Keith Grant

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

موسوعة السينما

(شيرمر)

الجزء الأول

إشراف وتحرير: باري كيث جرانت

ترجمة: أحمد يوسف



2016

موسوعة السينما : (شيرمر)/ إشراف وتحرير:
بارى كيث جرانت: ترجمة: أحمد يوسف. ـ
القاهرة : المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥.
١٠٢٠ص مج١؛ ٢٤سم.
تدمك ٩ ٠٥٧٨ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ السينما ـ نقد ـ موسوعات.
٢ ـ السينما ـ تاريخ ـ موسوعات.
أ ـ جرانت، بارى كيث. (مشرف ومحرر)
ب ـ يوسف، أحمد. (مترجم)
رقم الإيداع بدار الكتب ٢٥٥٦٢/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 0578 - 9

ديوى ٤٢٧٠٣، ٧٩١

المحتـويـات

مقدمة

تهدف "موسوعة السينما (شيرمر)" إلى أن تكون عملاً مرجعيا فى مجال الدراسات السينمائية، وهى مصممة لكى تلبى احتياجات القارئ العام، وطلبة الجامعات والمعاهد، ومعلميها، وذلك بأن تقدم نظرة عامة شاملة ومفهومة لتاريخ السينما ونظريتها، مع التأكيد على الجانب الأمريكى.

مجال الكتب:

سوف يجد القارئ فى الموسوعة الحقائق الأساسية حول تاريخ السينما، وشرحًا واضحًا للمفاهيم والخطوط النظرية الأساسية، ودليلاً إلى المجادلات المهمة حول هذا الموضوع. والموسوعة تتناول السينما كفن، وترفيه، وصناعة، وهى لذلك تقدم مواد حول كل الأنماط الفيلمية المهمة، وشركات الإنتاج، وصناعات السينما فى البلدان المختلفة، بالإضافة إلى الموضوعات التقنية والصناعية ذات العلاقة، والمسائل الثقافية، والمعالجات النقدية للسينما.

ومن المؤكد أن هناك العديد من الأعمال المرجعية والموسوعات الأخرى المتاحة، والموجودة فوق رفوف المكتبات ومحلات بيع الكتب، ومع ذلك فإن "موسوعة السينما (شيرمر)" مميزة فى شكلها وتغطيتها، فمواد الموسوعة المائتان تمتد كل منها ما بين ١٥٠٠ إلى ٩٠٠٠ كلمة. وإذا كانت هذه المقالات تقدم موجزًا لثقافة مدرسية وتعليمية مهمة، فى جميع مجالات الدراسات السينمائية، فإنها تقدم أيضًا منظورات ومجادلات جديدة ومتجددة.

وبالإضافة إلى هذه المواد الأساسية، فإن هناك ما يزيد على ٢٣٠ مادة جانبية توجز ملخصًا عن الشخصيات المهمة فى تاريخ السينما، وهى تقدم ما هو أكثر من ملخصات حول الحياة المهنية، فهى تحدد مكان إنجازات الشخصية داخل سياقها وسياق المادة الأساسية التى تذكر فيها، بما يقدم منظورًا تاريخيا أو نظريا للشخصية.

نصيحة إرشادية:

كل مادة أساسية يليها قسم عن مزيد من القراءات المقترحة، وقوائم الكتب هذه تتضمن أى مرجع يشار إليه داخل المادة، وأعمالاً مهمة أخرى عن الموضوع باللغة الإنجليزية. وفى حالات قليلة يتم ذكر كتب أو مقالات منشورة بلغات أخرى إذا كانت مطلوبة، وفى الجزء الأكبر فإن المراجع التى تعتمد على الإنترنت لم تُذكر هنا، بسبب طبيعتها العابرة (حيث إنها قد تختفى بعد فترة - المترجم)، إلا إذا كانت مراجع مهمة ومتاحة.

وكل مادة جانبية يليها قسم عن مزيد من القراءات أو المشاهدات المقترحة. والأفلام المذكورة ليست قوائم كاملة وإنما هى الأفلام الأكثر أهمية فى حياة الشخصية، كذلك فإن قوائم القراءات المقترحة لا تعنى أن تكون كاملة وحصرية، وإنما المقصود منها هو توجيه القارئ إلى المصادر الأساسية للمعلومات حول الموضوع.

ويجب على القارئ أن يستخدم "معجم المصطلحات" الوارد فى نهاية الجزء الرابع والأخير، لكى يتعقب الموضوعات التى لم يتم تناولها فى مقالات مستقلة، بل تمت مناقشتها داخل سياق العديد من المقالات. ويقدم "معجم المصطلحات" تعريفات موجزة للمصطلحات المستخدمة فى المقالات، بالإضافة إلى المصطلحات الأساسية فى الدراسات السينمائية، والتى يجب على القارئ المطلع الإلمام بها.

شكر وتقدير:

يود المحرر المسئول أن يتوجه بالشكر لكل المساهمين فى تحرير الموسوعة بفضل خبرتهم ومهنيتهم، كما أن الهيئة الاستشارية للتحرير، والمؤلفة من ديفيد ديسر، وجيم هيللر، وجانيت ستايجر، قد قدمت نصائح بالغة القيمة. والموسوعة لم يكن لها أن تُنجز بدون الجهود المتواصلة والخبيرة لمايك تيركوس، كبير المحررين فى دار نشر طومسون جيل، ومنسق مشروع هذه الموسوعة، والذى قام بواجبات عديدة من بينها تنظيم وتقديم وتحرير عمل ١٥٠ من الأساتذة الذين اشتركوا فى كتابة الموسوعة، وينتمون إلى حوالى عشرين بلدًا مختلفًا.

بارى كيث جرانت

جـوائـز الأوسكـار

Academy Awards

"أكاديمية فنون وعلوم الصورة المتحركة" هى منظمة فخرية محترفة ذات عضوية من خلال الدعوات فقط، تمتد هيئة المحافظين بها إلى المساهمين المهمين فى مجال فنون وعلوم الصور المتحركة. وعنوان الأكاديمية على الإنترنت هو (www.Oscars.org) وهى تؤكد على سبعة أهداف:

١ ـ تقدم فنون وعلوم الصور المتحركة (أى الأفلام وليس التحريك فقط ـ المترجم).

٢ ـ تبنى التعاون بين قادة الإبداع من أجل تحقيق التقدم الثقافى والتعليمى والتقنى.

٣ ـ تقدير الإنجازات البارزة.

٤ ـ التعاون فى البحوث والتطوير التقنى حول الطرق والمعدات.

٥ ـ إتاحة منتدى مشترك ولقاءات عامة للفروع والحرف المختلفة.

٦ ـ تمثيل وجهة نظر المبدعين الفعليين فى مجال السينما.

٧ ـ تبنى النشاطات التعليمية فى مجتمع المهنيين السينمائيين، والجمهور بشكل عام.

ومن أجل تحقيق هذه الأهداف، فإن الأكاديمية تضم أربعة عشر فرعًا: الممثلين، ومصممى المناظر، والمصورين السينمائيين، والمخرجين، والتسجيليين،

والمنتجين التنفيذيين، والمونتيرين، والموسيقيين، والمنتجين، والعلاقات العامة، وأفلام التحريك القصيرة والطويلة، والصوت، والمؤثرات البصرية، والكتاب. وفى الوقت الذى تمثل فيه الأكاديمية ما يزيد على ستة آلاف عضو فنى وتقنى فى صناعة الصور المتحركة، وتدعم النشاطات التعليمية والدعائية، فإن الجمهور العام مع ذلك يعرف الأكاديمية أساسًا من خلال "جوائز الأوسكار" شديدة الشهرة.

ولكى يستحق شخص ما الدعوة لأن يكون عضوًا فى أى فرع، يجب أن يكون له "إنجاز متميز فى فنون وعلوم الصور المتحركة"، بما فى ذلك - وإن لم يكن قاصرًا على - "مستوى من الإنجاز السينمائى يعكس المعايير الرفيعة للأكاديمية، أو تلقى ترشيح لجائزة الأوسكار، أو القيام بإسهام بارز فى مجال السينما". ويجب أن يساند عضوان على الأقل من الفرع الذى يترشح له الفرد ترشيحه، وبعد ذلك يجب أن توافق اللجنة التنفيذية للفرع، لكى يتم تقديم الترشيح إلى هيئة المحافظين فى الأكاديمية. وتتكون هذه الهيئة من ثلاثة ممثلين، من كل فرع، فيما عدا فرع السينما التسجيلية الذى يمثله محافظ واحد. ومدة العضوية فى كل الفروع ثلاث سنوات.

ولهيئة المحافظين الحق أيضًا فى دعوة أفراد للانضمام للعضوية العامة فى الأكاديمية، أو فى العضوية المشتركة، وهما نوعان مختلفان من العضوية. والعضوية العامة تضم الأفراد العاملين فى إنتاج أفلام العرض العام ولكن دون فرع يطابق مسئولياتهم المهنية، وهم يتمتعون بمزايا العضوية نفسها، والتى تضم الحق فى التصويت، مثل أعضاء الفروع الأربعة عشر، مع استثناء واحد هو أن أفراد العضوية العامة غير مؤهلين لانتخاب هيئة الحافظين. وبالمثل فإن أفراد العضوية المشتركة لا يمكنهم انتخاب الهيئة، وهم يتشكلون من أفراد "على علاقة لصيقة بالصناعة لكنهم غير منخرطين فعليا فى إنتاج الصور المتحركة"، وهم يصوتون فقط على سياسات الفرع الذى ينتمون إليه وتصرفاته.

وكل الأعضاء يدفعون رسومًا، فيما عدا هؤلاء الذين اكتسبوا العضوية الدائمة طوال حياتهم من خلال الموافقة الإجماعية لهيئة المحافظين، وهم يتمتعون بكل مزايا العضوية. والرسوم المتجمعة من كل الأعضاء الآخرين تمول الدخل الفعلى لنشاطات الأكاديمية، بالإضافة إلى عائد المصادر الأخرى مثل تأجير دور العرض والنشر الخاص بدليل الأعضاء. لكن الجزء الأكبر من التمويل يأتى من بيع حقوق البث التليفزيونى لحفلات جوائز الأوسكار السنوية. وجائزة الأكاديمية معروفة عند العامة باسم "أوسكار"، وتعتبر على المستوى العالمى أكثر الجوائز السينمائية الأمريكية شهرة واحترامًا، وهى تمنح كل عام للإنجازات الأهم فى حوالى خمسة وعشرين فرعًا تقنيًا وإبداعيا. والأكاديمية لا تتدخل فى الأمور "الاقتصادية أو السياسية أو المتعلقة بالعمل"، لكن أصل إنشاء الأكاديمية يروى قصة مختلفة تمامًا، مع تزايد هائل فى أهمية جوائزها فى تطور لم يتوقعه أو يهدف إليه مؤسسوها.

التاريخ المبكر

طوال عقد كامل كانت هناك صراعات ومساومات حول أمور العمل، وصلت إلى ذروتها عندما توصلت تسع شركات هوليوودية كبرى، وخمسة اتحادات عمل (النجارون، عمال الكهرباء، الموسيقيون، عمال الطلاء، عمال المسرح)، إلى توقيع "اتفاق أساسى" فى ٢٩ نوفمبر ١٩٢٦. وبعد حوالى شهر، فى يناير ١٩٢٧، قام لويس بى ماير (١٨٨٢-١٩٥٧)، رئيس شركة مترو جولدوين ماير، ببذل جهد فى قيادة محاولة لتفادى احتجاجات مزيد من اتحادات العمل بين عمال صناعة السينما، خاصة المجموعات الفنية الكبرى التى لم تكن قد كونت اتحادات لها بعد، وهى الكتاب، والمخرجون، والممثلون. ضغط ماير من أجل تكوين منظمة شاملة تمثل رجال الصناعة، واشترك مع ثلاثة آخرين - هم فريد بيتسون، رئيس اتحاد منتجى الصور المتحركة، وكونراد ناجيل (١٨٩٧-١٩٧٠)، الممثل المتعاقد مع ماير، وفريد نيبلو (١٨٧٤-١٩٤٨)، مدير إم جى إم - فى لقاء مشترك بينهم فى

الأول من يناير ١٩٢٧ . لمناقشة أمور الصناعة، وإمكانية إنشاء منظمة "ذات فائدة متبادلة" (هولدين، ص ٨٦). لقد كانت الأفلام الناطقة على الأبواب، كما أن الجماعات المحافظة كانت تزيد من ضغوطها الرقابية، بما يستدعى مزيداً من الاهتمام والتركيز على اقتصاديات الصناعة.

وانعقد اجتماع ثانٍ فى ١١ فبراير، أدى إلى إصدار مواد عن شركة غير هادفة للربح، وفى ٤ مايو ١٩٢٧ قامت كاليفورنيا بالتأسيس القانونى لميثاق الأكاديمية، التى أصدرت بياناً بمهمتها فى ٢٠ يونيو ١٩٢٧ تعلن فيه أن أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة أنشئت "لتطوير الجودة الفنية للوسيط السينمائى، وتقديم منتدى مشترك للفروع والحرف المختلفة فى الصناعة، وتبنى التعاون فى البحث التقنى والتقدم الثقافى، ومتابعة عديد من الأهداف المقررة الأخرى" . وعلى جبهة الحركات العمالية، فإن التصرف الوقائى من جانب مؤسسى الأكاديمية لم يحقق إلا نجاحًا مؤقتًا، فقد تم إنشاء نقابة كتاب الشاشة فى ٦ أبريل ١٩٣٣ . ونقابة ممثلى الشاشة بعد ذلك مباشرة، حيث قدم واحد وعشرون ممثلاً شروط إنشاء النقابة فى ٣٠ يونيو مع فتح العضوية للجميع، على النقيض من سياسة "الدعوات فقط"، كما أن نقابة مخرجى أمريكا شجعت على مقاطعة الجوائز من قبل كل النقابات فى يناير ١٩٣٦ بعد أن استمرت المنازعات مع الأكاديمية.

لقد ظهر منح "جوائز الإنجازات المتميزة" فى النصف الأخير من الهدف الخامس بين الأهداف السبعة الأصلية للأكاديمية. وفى الحقيقة أنه مع الانتقال الحثيث والسريع إلى الصوت، فإن الأكاديمية لعبت دورًا مهما فى الابتكار والتدريب التقنى ولكن بالسرعة ذاتها أصبحت جوائز الأكاديمية بالغة الأهمية فى مجال العلاقات العامة بالنسبة للشركات الكبرى والأفراد. وفى يوليو ١٩٢٨ أعلنت الأكاديمية للمرة الأولى الترشيحات لاثنى عشر تصنيفًا للفترة من ١ أغسطس ١٩٢٧ حتى ٣١ يوليو ١٩٢٨، وذهبت الترشيحات العشرة الأولى إلى حكام يمثلون فروع الأكاديمية الخمسة، وقام كل فرع بتسمية ثلاثة أسماء من بينها يتم تقديمها إلى مجلس مركزى يقوم باختيار وإعلان الفائزين الخمسة

عشر، الذين يتسلمون الجوائز فى حفل سنوى أقيم فى غرفة بلوسوم بفندق روزفلت هوليوود فى ١٦ مايو ١٩٢٩. حضر الحفل ٢٥٠ ضيفًا دفع كل منهم تذكرة قيمتها عشرة دولارات، حيث حصل فيلم "أجنحة" على جائزة أفضل فيلم، وجانيت جينور (١٩٠٦ ـ ١٩٨٤) على أفضل ممثلة عن ثلاثة أفلام، هى "السماء السابعة"، و"ملاك الشوارع"، و"الشروق"، وحصل إميل جانينجز (١٨٨٤ ـ ١٩٥٠) على أفضل ممثل عن "الأمر الأخير" و"طريق كل اللحم البشرى". وطوال الأعوام الخمسة عشر الأولى، تسلم فائزو الأوسكار جوائزهم فى حفل عشاء خاص. وفى حفل توزيع الجوائز الثانى، فى ٣٠ أبريل ١٩٣٠ (مع منح سبع جوائز)، بدأت التغطية الإعلامية بإذاعة مباشرة للحفل على الهواء لمدة ساعة عن طريق شبكات الراديو المحلية، كما أذيع الحفل كاملاً فى العام التالى فى ٣ أبريل ١٩٣١ (ليفى، "كل شىء عن الأوسكار"، ص ٢٩). واستمر الاهتمام فى التصاعد بعد ذلك، وتحدث الرئيس روزفلت عبر الإذاعة للأكاديمية فى عام ١٩٤١، وأرسل الرئيس هارى ترومان تحياته فى عام ١٩٤٩، كما أن الرئيس رونالد ريجان (الرئيس السابق لنقابة ممثلى الشاشة) قدم تحية مصورة سابقًا بالفيديو فى عام ١٩٨١. وبدأت التغطية على مستوى أمريكا كلها فى عام ١٩٤٥، وكان أول تقديم تليفزيونى لحفل الجوائز فى ١٩ مارس ١٩٥٣.

وتعرض حفل توزيع الأوسكار للتأجيل ثلاث مرات، لكنه لم يلغ قط. ففى عام ١٩٣٨ تسببت الفيضانات فى التأجيل لمدة أسبوع، فى عام ١٩٦٨ قامت الأكاديمية بتأجيل الاحتفال لمدة يومين بعد اغتيال مارتين لوثر كينج جونيور، وفى عام ١٩٨١ أجلت الأكاديمية الحفل يومًا واحدًا بسبب محاولة اغتيال الرئيس ريجان. وخلال فترة وضع "القوائم السوداء" خلال الخمسينيات، تسببت الأحداث السياسية فى تغيير سياسات الأكاديمية التى قضت فى فبراير ١٩٥٧ بأن أى عضو سابق أو حالٍ فى الحزب الشيوعى، وأى شخص رفض مذكرة الاستدعاء أمام الكونجرس، سوف يعتبر غير مؤهل لأية جائزة أوسكار، وبعد أقل من عامين، فى يناير ١٩٥٩، ألغت الأكاديمية هذه السياسة.

الترشيحات والتصويت

فى بداية يناير من كل عام، تبدأ الأكاديمية تسمية المرشحين "لجوائز الاستحقاق"، بالنسبة للجهود الفردية والجماعية لحوالى خمسة وعشرين فرعًا. ومن أجل التأهل للترشيح، فإن كل وكالة إنتاج مسئولة يجب أن تقدم قائمة مرتبة أبجديا بالأفلام المؤهلة إلى الأكاديمية. ومع عام ١٩٣٤، كانت السنة الميلادية هى التى تحدد الفترة التى يجب أن يكون خلالها المرشح المحتمل قد حصل على عرض عام لمدة أسبوع على الأقل فى لوس أنجلس، ولأن معظم المرشحين يعرضون الآن فى نيويورك أيضًا، فإن هذا الشرط لم يعد مطلوبًا.

ومن هذه القوائم، يقوم أعضاء الفروع التقنية والفنية بالترشيح داخل كل تصنيف، أى أن المونتيرين يرشحون المونتيرين، والمنتجين يرشحون المنتجين، وهكذا. وفى كل فرع، فإنه يتم قبول خمسة مرشحين. وبالنسبة لأفضل فيلم ناطق بلغة أجنبية، والذى يتم تعريفه بأنه الفيلم الروائى الطويل الذى تم إنتاجه خارج الولايات المتحدة ويكون معظمه بلغة غير الإنجليزية على شريط الصوت، فإنه يمضى فى مسار مختلف، كما يحدث أيضًا فى ترشيح الأفلام التسجيلية، فالدول الأجنبية تتبع إجراءاتها الخاصة بها، وتقدم فيلمًا واحدًا لكى يدخل فى مسابقة هذا الفرع، والفترة التى يكون الفيلم قد عرض بها تمتد بين أول نوفمبر و٣١ أكتوبر بدلاً من السنة الميلادية. وتقوم لجنة تمثل كل فروع الأكاديمية باختيار خمسة أفلام كمرشحين لاختيار أفضل فيلم أجنبى، ويقوم كل الأعضاء بالتصويت على من يستحق الجائزة.

والفيلم التسجيلى ينقسم إلى فرعين، وهو أيضًا يتبع قواعد مختلفة. فمن بين الشروط هنا هو أن الأفلام التسجيلية الطويلة (التى تزيد على أربعين دقيقة فى طولها) يجب أن تقدم مع شهادة بالعرض التجارى، ويجب أن يكون هذا العرض خلال عامين من تاريخ إنتاج الفيلم. أما الأفلام التسجيلية القصيرة (أقل من أربعين دقيقة) فيمكن أن تتأهل للترشيح بعد عرض تجارى أو بالفوز بجائزة أفضل فيلم تسجيلى فى مهرجان سينمائى. والأفلام التسجيلية المؤهلة للترشيح

يتم عرضها للجنة المشاهدة فى فرع السينما التسجيلية، وتقوم اللجنة بترشيح ما لا يزيد على خمسة أفلام وما لا يقل عن ثلاثة. وأعضاء الأكاديمية مدى الحياة، والأعضاء العاملون بها، هم الذين يشاهدون كل الأفلام المتسابقة والمرشحين فى عرض بصالة عرض، ويقوم أعضاء لجنة المشاهدة بالتصويت على فرع الأفلام التسجيلية. وعلى النقيض، فإن ترشيحات أفضل فيلم يجب أن تأتى من كل الأعضاء، بصرف النظر عن الفروع التى ينتمون إليها. وكانت ممارسات الأكاديمية قد تنوعت خلال سنواتها الأولى، ففى بعض الحالات كان العاملون فى الصناعة وأعضاء النقابات يشتركون فى الترشيح أو التصويت، وفى حالات أخرى كان يتم قبول أعضاء من الخارج للقيام بالتصويت.

كما أن فروع جوائز الأوسكار قد تغيرت عبر العقود، ففى عام ١٩٣٤ قامت الأكاديمية بإضافة فرع المونتاج السينمائى، والموسيقى السينمائية، وأفضل أغنية، كما أضيفت جائزة الممثل المساعد والممثلة المساعدة فى عام ١٩٣٦، والفيلم التسجيلى فى عام ١٩٤١، وفيلم التحريك الروائى الطويل مؤخرًا فى عام ٢٠٠١.

وبداية من عام ٢٠٠٥، تقوم الأكاديمية بالإعلان عن الترشيحات فى الأسبوع الأخير من يناير، ويتم التصويت على الجائزة فى أوائل فبراير عبر البريد. وهناك تشفير يمنع التزوير، وتقوم شركة "برايس ووتر هاوس كوبرز" (وهى شركة محاسبة بدأت العمل مع الأكاديمية فى عام ١٩٣٦) بفرض قيود بالغة السرية فى هذه العملية. وفى الحقيقة أن شريكين فقط فى هذه الشركة هما اللذان يعلمان بالنتائج قبل إعلانها بساعات، ولكن منذ ذلك العام بدأت الأكاديمية فى إضافة عنصر المفاجأة، فالإعلام والجمهور يعرفون أسماء الفائزين عندما تفتح المظاريف. وكاستجابة للجذب الجماهيرى الذى يحققه حفل توزيع الجوائز، نقلت الأكاديمية هذا الحفل من مارس إلى فبراير بدءًا من عام ٢٠٠٥. وحضور الحفل يتم من خلال الدعوات فقط، فليس هناك تذاكر مبيعة لذلك.

تمثال الأوسكار

يشار إليه رسميا باسم "جائزة استحقاق الأكاديمية"، وهو تمثال طوله ١٣ بوصة ونصف، ووزنه ثمانية أرطال ونصف، يمنح كجائزة لكل فرد يفوز بجائزة أوسكار، وهو يأخذ عمل اثنى عشر عاملاً لمدة خمس ساعات للصب اليدوى فى مصنع آر. إس. أوينز فى شيكاغو، إيلينويس، وهو المصنع المسئول عن إنتاجه منذ عام ١٩٨٢. وهو مصنوع من قالب سبيكة البريتانيوم المصبوب فى قالب من الصلب، والسبيكة مكونة من حوالى ٩٠ ٪ من القصدير، و١٠ ٪ من الأنتيمونى، لكن التمثال فى الأصل كان يصنع من سبيكة البرونز، وبسبب تحديد توزيع المواد خلال الحرب العالمية الثانية، استخدمت الأكاديمية تماثيل من الجص (الجبس)، وبعد أن انتهت الحرب أعيدت هذه التماثيل ومنح بدلاً منها تماثيل مطلية بالذهب. ومع تقدم تقنيات الطلاء، فإن التمثال يطلى اليوم بطبقات من النحاس، والنيكل، والفضة، ثم طبقة من الذهب عيار ٢٤. وهناك طبقة من طلاء الإيبوكسى تغطيه تغطية خارجية لمزيد من الحماية. ولكل تمثال رقمه المتسلسل المحفور على القاعدة، فى خلفية القاعدة، المصنوعة من النحاس بدءًا من عام ١٩٤٥ (كانت من الرخام البلجيكى الأسود قبل هذا التاريخ)، وبعد إعلان الحاصلين على الجوائز، تقوم شركة أوينز بتصنيع لوحات نحاسية عليها اسم الفائز والفرع الذى ينتمى إليه.

والذى صمم التمثال هو سيدريك جيبونز (١٨٩٣ ـ ١٩٦٠) مصمم المناظر الشهير فى شركة إم جى إم، كما أن النحات جورج ستانلى حصل على ٢٠٠ دولار من أجل صبه بالصلصال. وقام أليكس بصب التمثال فى سبيكة من ٩٢,٥٪ من القصدير، وسبعة ونصف من النحاس، وطلاه بطبقة من الذهب. وكان التصميم الأصلى لجيبونز كفارس يحمل سيفًا مزدوج النصل، واقفًا على بكرة فيلم ذات خمس أذرع، كل ذراع تمثل الفروع الخمسة الأصلية للأكاديمية: المنتجين، والمخرجين، والكتاب، والفنيين، والممثلين. وقد احتفظت الأكاديمية بالتصميم الأصلى، برغم أنها غيرت قاعدة التمثال التى زاد طولها فى عام ١٩٤٥. وفى

مناسبات متفردة عديدة، أخذت الجائزة أشكالاً مختلفة قليلة، فى عام ١٩٣٧ (الحفل العاشر) تلقى الممثل الذى يتكلم من بطنه إدجار بيرجمان تمثال أوسكار ذا فك متحرك، كإشارة تحية لدمية تشارلى ماكارثى (التى يضعها على ركبته ويحرك فكها بينما يتكلم هو من بطنه ـ المترجم). وعند تكريم فيلم "سنو هوايت والأقزام السبعة" فى عام ١٩٣٨، تلقى والت ديزنى تمثال أوسكار خاصا ملحقًا به سبعة تماثيل صغيرة.

وتتنوع الحكايات حول أصل تسمية الأوسكار لتمثال الأكاديمية. وبعض الأشخاص يزعم أنه هو الذى ابتكر هذه التسمية، ومن بينهم الممثلة بيتى ديفيز (١٩٠٨-١٩٨٩)، ومتخصصة المكتبات مارجريت هيريك، وكاتب العامود الصحفى سيدنى سكولسكى (١٩٠٥ ـ ١٩٨٣). ويقال إن الصورة ذكَّرت بيتى ديفيز بظهر زوجها هارمون أوسكار نيلسون، لذلك صكت اسم "أوسكار" للتمثال. وهناك رواية أخرى تأتى من مارجريت هيريك، التى بدأت العمل كموظفة مكتبة فى الأكاديمية فى عام ١٩٣١، ثم مخرجة منفذة بدءًا من عام ١٩٤٣ حتى تقاعدها عام ١٩٧١، وهى تتذكر أنها أطلقت على التمثال اسم أوسكار لأنه يشبه ابن عمها أوسكار بيرس، الذى كانوا ينادونه "العم أوسكار". وفى رواية أخرى واسعة الانتشار، يقال: إن كاتب عمود النميمة وصحفى وسائل الترفيه سيدنى سكولسكى (الذى أصبح فيما بعد كاتب سيناريو ومنتجًا) كان يرغب فى أن يطلق على التمثال اسمًا لكى يسهل على نفسه كتابة العمود، وينسب له شخصية دون الإيحاء بالمبالغة فى الاحترام. وأيا كان مصدر الاسم، فإن سكولسكى استخدم اسم الشهرة "أوسكار" فى عموده عام ١٩٣٤، واستخدمه والت ديزنى فى خطبة تسلمه الجائزة فى عام ١٩٣٨. ولم تستخدم الأكاديمية هذا الاسم على نحو رسمى قبل عام ١٩٣٩، حيث كان الاسم قد تمتع بالانتشار على نطاق واسع.

فروع وجوائز أخرى فى الأكاديمية

للأكاديمية حرية التصرف فى أن تصوت لجوائز إضافية، وبدأت فى ذلك منذ

مولد الأكاديمية. وهذه الجوائز الخاصة يتم الاستقرار عليها فى اجتماع لهيئة المحافظين، حيث تقوم الهيئة بترشيح - أو الموافقة على ترشيح - جوائز خاصة من اللجان الفرعية المتخصصة، مثل لجنة الجوائز التقنية والعلمية، وتصوت هيئة المحافظين حول منح هذه الجوائز الخاصة من خلال اقتراع سرى.

وفى جوائز الأكاديمية لعام ١٩٢٧ - ١٩٢٨، ابتدعت هيئة المحافظين جائزة خاصة لشارلى شابلن (١٨٨٩ - ١٩٧٧)، على فيلم "السيرك" الذى قام بإنتاجه وكتابته وبطولته وإخراجه. وذهبت جائزة تكريمية إلى شركة إخوان وارنر، على عملها الرائد فى تقنية الصوت، المجسد فى فيلم "مغنى الجاز". وفى عام ١٩٧٨ تلقى جاريت براون جائزة التميز لاختراع وتطوير تقنية الستديكام (التى تحافظ على توازن الكاميرات المحمولة - المترجم). وبرغم أن هيئة المحافظين ابتدعت مختلف الجوائز الخاصة طوال العقود، فإنها تمنح الآن وبانتظام جوائز تقليدية عديدة، فالفائزون بجائزة جوردون إى سوير، وجائزة جان هيرشولت الإنسانية، وجائزة الإنجاز الخاصة، يتلقون تماثيل أوسكار، أو قد تأخذ الجائزة أشكالاً أخرى، وعلى سبيل المثال فإن الفائزين بالجائزة العلمية والهندسية يتلقون لوحة تذكارية، كما أن الفائزين بجائزة الإنجاز التقنى يتلقون شهادة، وتتضمن الجوائز الخاصة التالى:

جائزة جان هيرشولت الإنسانية: تأسست فى عام ١٩٥٦، واسمها يشير بشكل تكريمى إلى ممثل السينما الصامتة جان هيرشولت (١٨٨٦ - ١٩٥٦)، الذى اشتهر بأعماله الإنسانية الخيرة. وهى تمنح "لشخص فى صناعة السينما أضافت أعماله الإنسانية شرفًا للصناعة". وبعد الترشيح يعقد اجتماع خاص حيث يتم اقتراع أولى للتصفية بين المرشحين للاستقرار على اسم، وفى اجتماع ثان يجب أن يحصل هذا الاسم على ثلثى الأصوات لكى يستحق الجائزة. ومن بين الذين فازوا بهذه الجائزة أودرى هيبورن (١٩٢٩-١٩٩٣)، وبوب هوب (١٩٠٢ - ٢٠٠٣)، وكوينسى جونز (مولود عام ١٩٣٣)، وبول نيومان (مولود عام ١٩٢٥)، وجريجورى بيك (١٩١٦-٢٠٠٣)، واليزابيث تيلور (١٩٣٢-٢٠١١).

جوائز التكريم: تمنح فى معظم الأعوام، ويتم التصويت عليها لمنحها إلى الأفراد الذين يبدون "تميزًا خاصا فى إنجازهم طوال الحياة، وإسهامًا استثنائيا لوضع فنون وعلوم الصور المتحركة، أو تقديم خدمة بارزة للأكاديمية". وقد تكرم هذه الجائزة أيضًا شخصًا لا تنطبق عليه أى من جوائز الأوسكار السنوية، مثل جوائز التكريم التى ذهبت إلى مصمم الرقصات مايكل كيد فى عام ١٩٩٦، وفنان التحريك تشاك جونز فى عام ١٩٩٥. وقد تمنح جائزة التكريم لمنظمة أو شركة، ففى عام ١٩٨٨ تلقت هيئة السينما الوطنية فى كندا هذه الجائزة فى قسم المنظمات، وشركة إيستمان كوداك فى قسم الشركات. وفى بعض الأحيان تقدم جائزتان تكريميتان فى العام نفسه، ففى عام ١٩٩٥ تلقى كل من كيرك دوجلاس وتشاك جونز جائزة أوسكار تكريمية، كما حدث فى عام ١٩٩٠ مع صوفيا لورين وميرنا لوى. وبرغم أن هذه الجائزة لا يطلق عليها جائزة الإنجاز طوال الحياة، فإنها فى العادة تعطى للعمل طوال الحياة فى السينما، كما حدث فى عام ١٩٩٨ مع المخرج الأمريكى إيليا كازان، وفى عام ١٩٩٩ مع المخرج البولندى أندريه فايدا.

وقد تأخذ الجائزة التكريمية شكل تمثال الأوسكار المعتاد، كما هو الحال خلال الحفل السنوى المذاع تليفزيونيا، أو قد تكون عضوية مدى الحياة فى الأكاديمية، أو لفافة، أو ميدالية (وسام)، أو شهادة، أو أى شكل آخر تقرره هيئة المحافظين. ووسام الاستحقاق الذى تأسس فى عام ١٩٧٧ هو أحد أشكال الجائزة التكريمية، ويقدم "لخدمة بارزة والتزام بالحفاظ على المعايير الرفيعة للأكاديمية". وتقوم لجنة الجوائز العلمية والتقنية بتسمية المرشحين وتقديمها إلى هيئة المحافظين من أجل هذه الجائزة. وبعد عام ١٩٩٧ حملت هذه الجائزة - وهى وسام برونزى - اسم مهندس الصوت الأسطورى جون إيه بونر، والذى تلقاها فى عام ١٩٩٤. وتوفى فى عام ١٩٩٦.

جائزة إى سوير التكريمية: وهى تحمل اسم رئيس قسم الصوت فى شركة صامويل جولدوين، والذى كان عضوًا فى لجنة الجوائز العلمية والتقنية من

عام ١٩٣٦ إلى ١٩٧٧. وهى تهدف إلى تكريم "شخص فى صناعة الصور المتحركة له إسهامات تقنية جلبت القيمة على الصناعة". وفى العادة فإن لجنة الجوائز العلمية والتقنية تقدم أسماء المرشحين لهذه الجائزة إلى هيئة المحافظين.

جائزة إيرفينج جى تولبيرج التذكارية: وهى جائزة تعطى عندما تقرر هيئة المحافظين من يستحقها؛ لتذهب إلى "منتج خلاق كان مسئولاً عن إنتاج أفلام ذات مستوى متسق". إنها تحمل اسم إيرفينج جرانت تولبيرج (١٨٩٩ ـ ١٩٣٦). الذى أنتج أفلامًا من أوائل العشرينيات حتى وفاته فى عام ١٩٣٦، وهو الذى أصبح فى العشرين من عمره رئيس قسم الإنتاج فى شركة يونيفرسال، وبعد ثلاث سنوات أصبح نائب الرئيس والمشرف على الإنتاج لدى لويس بى ماير، وفى العام التالى دخل ماير فى شركة مترو جولدوين ماير، حيث استمر تولبيرج مسئولاً عن الإنتاج لمدة ثمانى سنوات، حتى موته المبكر بسبب الالتهاب الرئوى وعمره سبعة وثلاثون عامًا، وفى عام ١٩٣٧ دشنت الأكاديمية جائزة تولبيرج التذكارية عندما منحت التكريم للمنتج داريل إف زانوك (١٩٠٢ ـ ١٩٧٩). وبدلاً من تمثال الأوسكار، فإن الحاصل على الجائزة يتلقى رأسًا برونزيا لتولبيرج على قاعدة رخامية سوداء. وكانت هناك نسختان مبكرتان سادتا فى عام ١٩٦١، على هيئة نحت صممه فى عام ١٩٥٧ جولبيرتو روكى، ويزن عشرة أرطال وثلاثة أرباع الرطل، وطوله تسع بوصات.

الجوائز العلمية والتقنية: بعد تلقى الترشيحات من التقنيين والعلماء البارزين فى مجال السينما، تقوم هيئة المحافظين بتقييم الفائزين المحتملين. وعلى عكس جائزة الإنجاز الخاصة التى يمكن أن تمنح لإسهام استثنائى لفيلم واحد، فإن الجوائز العملية والتقنية تمنح للأفراد الذين حققوا ابتكارات بارزة أثبتت نجاحها. وتسلم هذه الجوائز فى حفل عشاء خاص، منفصل عن ـ ويسبق ـ حفل الأوسكار السنوى المذاع تليفزيونيا، ويتم ذكر هذه الجوائز فى العادة خلال هذا الحفل.

جائزة الإنجاز الخاصة: تأسست فى عام ١٩٧٢. وهى على هيئة تمثال أوسكار، وتمنح عندما يحقق الإنجاز إسهامًا استثنائيا للسينما، لكن ليس لهذا الإنجاز فرع يمثلها فى الجوائز السنوية. وعلى عكس الجائزة التكريمية، فإن هذه الجائزة تمنح فقط للإنجازات فى الأفلام، التى تستحق التأهل لمتطلبات هذا العام. وفى معظم الحالات (ثلاث عشرة مرة من بين سبع عشرة مرة قبل عام ٢٠٠٥)، كانت المؤثرات البصرية والسمعية هى التى مثلت إنجازات تستحق التقدير. وكان المكرمون الأربعة الآخرون هم: بنجامين بيرت جونيور على أصوات الكائنات الفضائية والبشر الآليين فى فيلم "حرب النجوم" (١٩٧٧). وألان سبليت لمونتاج الصوت فى فيلم "الحصان الأسود" (١٩٧٩)، ومخرج التحريك ريتشارد ويليامز على فيلم "من ألقى التهمة على الأرنب روجر" (١٩٨٨)، وجون لاسيستر "لقيادته الملهمة لفريق فيلم شركة بيكسار "قصة لعبة"، والتى أدت إلى أول فيلم تحريك روائى بالكمبيوتر" (١٩٩٥).

نشاطات أخرى للأكاديمية:

تستمر الأكاديمية فى هدفها الأصلى فى تقديم فصول دراسية للتدريب على نشر، المعلومات التقنية. وهناك منحة نيكولز فى كتابة السيناريو، التى تقدم الدعم للكتاب. أما مركز دراسة الصورة المتحركة ـ وهو مقر مكتبة مارجريت هيريك وأرشيف الأكاديمية السينمائى ـ فهو يقدم مصادر بالغة الاتساع للأبحاث الدراسية، بالإضافة إلى تسهيلات عروض الأفلام، وسلسلة محاضرات مؤسسة الأكاديمية، وهذه المؤسسة ـ تحت رعاية أكاديمية علوم وفنون الصورة المتحركة ـ تنظم المنح الدراسية، وجوائز الأوسكار لطلبة الكليات، وترميم وحفظ الأفلام.

مجلس العلوم والتكنولوجيا التابع للأكاديمية

فى استجابة للتغيرات التقنية المهمة، خاصة تلك التى تأتى من خلال التقدم الرقمى، فإن هيئة المحافظين بالأكاديمية أنشأت رسميا مجلس العلوم

والتكنولوجيا بها فى عام ٢٠٠٣، ورسالة المجلس تتضمن أربعة أهداف: تقدم علوم السينما وتبنى التعاون من أجل التطور التقنى الذى يدعم الفن، ورعاية الإصدارات وتبنى النشاطات التعليمية التى تسهل فهم التطورات التاريخية والجديدة سواء داخل الصناعة أو للجمهور العام، والحفاظ على تاريخ علم وتقنية السينما، وإتاحة منتدى ولقاءات عامة مشتركة لتبادل المعلومات وتعزيز التعاون بين الاهتمامات التقنية المختلفة، بهدف زيادة جودة التجربة السينمائية فى دور العرض. وبالإضافة إلى ذلك فإن المجلس يخدم كمصدر لبرنامج الجوائز العلمية والتقنية، برغم أن المجلس نفسه لا يقدم هذه الجوائز.

إنجازات مهمة

طوال تاريخ جائز الأوسكار، توجد هناك ثلاثة أفلام فقط هى التى حصلت على كل الجوائز الخمس المهمة: أفضل فيلم، وأفضل مخرج، وأفضل ممثل، وأفضل ممثلة، وأفضل كتابة. حقق هذا الإنجاز لأول مرة فيلم "حدث ذات ليلة" فى عام ١٩٣٤، وكان المخرج فرانك كابرا، والممثلة كلوديت كولبيرت، والممثل كلارك جيبل، والكاتب روبرت ريسكين (عن أفضل إعداد). وبعد ما يزيد على أربعين عامًا، حصل فيلم "طار فوق عش المجانين" فى عام ١٩٧٥على جائزة للمخرج ميلوش فورمان، والممثلة لويز فليتشر، والممثل جاك نيكولسون، والكاتبان لورانس هوبن وبو جولدمان (عن سيناريو معد عن مادة أخرى). وفى عام ١٩٩١ كان "صمت الحملان" هو الذى حقق هذا الإنجاز للمخرج جوناثان ديمى، والممثلة جودى فوستر، والممثل أنطونى هوبكنز، والكاتب تيد تاللى (سيناريو معد عن مادة من وسيط آخر).

وهناك أفلام أخرى حصلت على عدد أكبر من جوائز الأوسكار، وكان الرقم القياسى حتى عام ٢٠٠٥ لثلاثة أفلام فاز كل منها بإحدى عشرة جائزة، هى "بن هور" (١٩٥٩) لشركة مترو جولدوين ماير (١٢ ترشيحًا)، و"تايتانيك" (١٩٩٧) لشركة باراماونت (١٤ ترشيحًا)، و"سيد الخواتم: عودة الملك" (٢٠٠٣) لشركة

نيولاين (١١ ترشيحًا). وهناك فيلمان فقط تلقيا أربعة عشر ترشيحًا، هما "تايتانيك" و"كل شيء عن إيف" (١٩٥٠) الذى حصل على ست جوائز. وحققت ميريل ستريب (ولدت عام ١٩٤٩) الرقم القياسى فى ترشيحات التمثيل (١٣)، بينما تظل كاثرين هيبورن (١٩٠٧-٢٠٠٣) هى الممثلة الوحيدة التى حصلت على أربع جوائز أوسكار، تأتى بعدها بيتى ديفيز بعشرة ترشيحات وجائزتين. أما الممثل جاك نيكولسون فيحمل الرقم القياسى بين الممثلين الرجال، باثنى عشر ترشيحًا وثلاث جوائز. وتلقى لورانس أوليفييه (١٩٠٧ ـ ١٩٨٩) عشرة ترشيحات وجائزة واحدة. وبحلول عام ٢٠٠٥، كان هناك سبعة وأربعون ممثلاً تلقوا خمسة ترشيحات أو أكثر لجوائز الأوسكار.

ومن بين المخرجين الأسطوريين ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، الذى حصل على اثنى عشر ترشيحًا، منها سبعة على التوالى بين عامى ١٩٣٦ و١٩٤٢، وفاز بثلاثة جوائز أوسكار. لكن جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣) هو الحاصل على أعلى الجوائز؛ إذ فاز بأربع جوائز من بين خمسة ترشيحات. ويجب أن تلاحظ أن هناك العديد من الأشخاص فى مجالات أخرى (مثل تصميم الملابس، والتصوير، وتصميم المناظر) قد تلقوا عددًا من ترشيحات أكثر، مثل مصمم المناظر سيدريك جيبونز الذى حصل على ثمانية وثلاثين ترشيحًا وفاز إحدى عشر مرة، ومصممة الملابس إيديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١) التى فازت ثمانى مرات من بين خمسة وثلاثين ترشيحًا.

وفى خمس مرات أعلنت الأكاديمية نتيجة التعادل بين المرشحين، ففى الحفل الخامس لعام ١٩٣١-١٩٣٢، حدث تعادل على جائزة أفضل ممثل بين والاس بيرى على فيلم "البطل"، وفريدريك مارش على فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد"، برغم حصول مارش على صوت واحد أكبر (فى تلك الفترة كان التعادل يعنى حصول المتنافسين على أصوات لا يزيد الفرق بينها على ثلاثة). وفى عام ١٩٤٩ حدث التعادل فى فرع الفيلم التسجيلى بين "فرصة للحياة" و"الكثير جدا مقابل أقل القليل". وفى عام ١٩٦٨ حدث تعادل على جائزة أفضل ممثلة بين كاثرين

هيبورن عن "الأسد فى الشتاء"، وباربرا سترايساند عن "فتاة ظريفة". وفى عام ١٩٨٦ ذهبت جائزة الفيلم التسجيلى الطويل إلى آرتى شو: كل ما لديك هو الوقت" و"خارج أمريكا"، وفى عام ١٩٩٤ تقاسم فيلم "فرانز كافكا وإنها حياة رائعة"، وفيلم "تريفور"، جائزة الفيلم الروائى القصير.

احتجاج وانتقاد

هناك العديد من الأحداث اللطيفة التى قطعت سير الجوائز، كما أن هناك أمورًا أكثر جدية قد تسببت فى مشكلات، بما فى ذلك عدم المساواة بين الجنسين، أو بين تمثيل الأقليات. وفى الجانب الألطف، هناك بعض اللحظات المضحكة حدثت فى عام ١٩٧٣، عندما اقتحم شخص ما المسرح وطغى على وجود ديفيد نيفين الذى كان يقدم إليزابيث تيلور لكى تقدم جائزة أفضل فيلم، لكن نيفين استطاع السيطرة على الموقف والسخرية من الرجل.

وفى بعض الحالات، أعلن الفائزون عن رفضهم الجائزة، وكان أولهم هو دادلى نيكولز، الذى رفض جائزة أفضل كتابة سيناريو عن فيلم "المرشد" (١٩٣٥)، وكان يعلن بذلك عن تضامنه مع نقابة الكتاب، التى كانت منخرطة فى نزاع حول العقود مع الشركات الكبرى. وفى عام ١٩٧٠ رفض الممثل جورج سى سكوت الجائزة بسبب ما أسماه عمليات "الفساد الكريه والهمجى المتأصل" (هولدين، ص ٦٠). وربما كان أشهر رفض قد حدث فى عام ١٩٧٣، عندما فاز مارلون براندو بجائزة أفضل ممثل عن فيلم "الأب الروحى"، فقد أرسل - دون أن يحضر - ساشين ليتلفيذر (الممثلة الهندية الحمراء، واسمها الأصلى ماريا كروز) إلى المنصة لكى يشجب معاملة أمريكا السيئة للهنود الحمر على الشاشة وخارجها. لكن الأغلبية الساحقة من المرشحين يقبلون الجائزة، وإن كان بعضهم يشن أحيانًا حملات دعاية شخصية عنيفة تتكلف الكثير من المال. وقواعد الأكاديمية تنص على "الحفاظ على درجة عالية من الحياد والنزاهة" فى ممارساتها.

وأكثر الانتقادات قسوة لجوائز الأوسكار تتضمن الاتهام بالنزعة الجنسية والممارسات العنصرية. فطوال تاريخها حتى عام ٢٠٠٥، لم يفز مخرج زنجي أو مخرجة زنجية بجائزة أفضل مخرج، وفى مرة واحدة تم ترشيح مخرج زنجى، هو جون سينجلتون فى عام ١٩٩٢ عن فيلم "الأولاد ذوو القلنسوات". وفى عام ٢٠٠٢ وقع حدث مهم عندما حصل سيدنى بواتييه على جائزة التكريم، كما كانت هناك ثلاثة ترشيحات لزنوج من بين عشرة ترشيحات لأفضل ممثل أو ممثلة: هالى بيرى عن فيلم "حفل الوحش"، ودينزيل واشنطن عن "يوم التدريب"، وويل سميث عن "على"، وقد فازت بيرى وكذلك واشنطن (بجائزته الثانية، فقد كان قد ترشح لأفضل ممثل مساعد فى "المجد" فى عام ١٩٨٩). كما كان هناك ثلاثة ممثلين زنوج، هم بول وينفيلد وسيسلى تايسون عن فيلم "المسبار"، وديانا روس فى "السيدة تغنى البلوز"، قد ترشحوا فى عام ١٩٧٢. ولكن حتى عام ٢٠٠٢ كان سيدنى بواتييه هو الزنجى الوحيد الذى فاز بجائزة أفضل ممثل، عن فيلم "زنابق فى الحقل"، فى عام ١٩٦٣، بالإضافة إلى أربعة زنوج فازوا بجائزة أفضل ممثل مساعد. إن هذا النقص فى تمثيل الأقلية فى مجال التمثيل، وصناعة السينما بشكل عام، قد أدى إلى دعوة للإضراب فى عام ١٩٦٢، كما دعا القس والناشط الاجتماعى جيسى جاكسون لمقاطعة الجوائز فى عام ١٩٩٦.

وتتضمن الانتقادات الجادة الأخرى للأكاديمية والصناعة التى تمثلها التحيز ضد النساء، فقد تلقت امرأتان فقط ترشيحًا لأفضل مخرج، هما جين كامبيون عن "البيانو" (١٩٩٣)، وصوفيا كوبولا عن "ضائع فى الترجمة" (٢٠٠٣)، ولم تفز أية امرأة بالجائزة. وبسبب العدد القليل من النساء اللاتى يعملن فى الصناعة ـ فيما عدا التمثيل ـ فإنه لا يبدو أنه من المحتمل أن يتغير عدم التناسب فى تمثيل الرجال فى الصناعة، إلا إذا حدثت مساواة أكبر بين عدد الرجال والنساء فى الفروع.

ويستنتج المحللون أنه فى بعض السنوات كانت جوائز الأداء أو الأعمال تذهب إلى فائزين أقل استحقاقًا من إنجازات لم تفز فى العام المنصرم. وبلا جدال فإن

الجماهيرية والسياسات تلعب دورًا فى التصويت. ومع ذلك، وبسبب الاحترام العالمى الذى تتصف به جوائز الأوسكار، ولأنها تعنى الملايين فى دخل الأفلام والعاملين فيها، وبسبب الإثارة الواضحة التى يمثلها الحفل كل عام، فإن المحترفين والهواة لا يتوقفون عن عقد المقارنات والتخمينات، ومراقبة الجوائز، وصرف النظر فى الأغلب عن نشاطات الأكاديمية الأخرى. وهناك بلدان أخرى لديها منظمات مشابهة للأكاديمية، تمنح جوائز سنوية، مثل الأكاديمية البريطانية للسينما والتليفزيون، التى تصوت على جوائز سنوية يطلق عليها رسميا اسم "الجائزة البرتقالية لأكاديمية السينما البريطانية"، أو "بافتا". كما تمنح أكاديمية الصور المتحركة الفرنسية جائزة سيزار، وتصوت جمهورية الصين الشعبية على جائزة الديك الذهبى (التى تم منحها لأول مرة فى عام ١٩٨١، الذى كان عام الديك)، وتصوت صناعة السينما الإيطالية على جائزة ديفيد دى دونانتيللو. لكن ليست هناك منظمة تحمل شهرة واحترام أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة، وليست هناك جائزة مهمة لصناعة السينما مثل الأوسكار.

انظر أيضاً:

"المهرجانات"، "الجوائز".

كتبت هذه المادة

دايان كارسوف

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Academy of Motion Picture Arts and Sciences. http://www.oscars.org (accessed 27 December 2005)

Hayes, R. M. *Trick Cinematography: The Oscar® Special-Effects Movies.* Jefferson, NC: McFarland, 1986.

Holden, Anthony. *Behind the Oscar®: The Secret History of the Academy Awards®*. New York: Simon & Schuster, 1993.

Levy, Emanuel. *All About Oscar®: The History and Politics of the Academy.* New York: Continuum, 2003.

———. *Oscar® Fever: The History and Politics of the Academy Awards®.* New York: Continuum, 2001.

Mapp, Edward. *African Americans and the Oscar®: Seven Decades of Struggle and Achievement.* Lanham, MD: Scarecrow Press, 2003.

O'Neil, Thomas. *Movie Awards: The Ultimate, Unofficial Guide to the Oscars®, Golden Globes, Critics, Guild and Indie Honors.* New York: Perigee, 2003.

Osborne, Robert. *75 Years of the Oscar®: The Official History of the Academy Awards®.* New York: Abbeville Press, 2003.

Peary, Danny. *Alternate Oscars®: One Critic's Defiant Choices for Best Picture, Actor, and Actress—From 1927 to the Present.* New York: Delta, 1993.

كاثرين هيبورن

ولدت كاثرين هوتون هيبورن فى هارتفورد بولاية كونيكتيكات فى ١٢ مايو ١٩٠٧، وتوفيت فى ٢٩ يونيو ٢٠٠٣. تعتبر أسطورة بسبب موهبتها الأسطورية وحياتها الفنية التى امتدت فترة طويلة، من الثلاثينيات وحتى التسعينيات. حصلت كاثرين هيبورن على العدد الأكبر من جوائز الأوسكار أكثر من أى ممثل آخر، برغم أن ميريل ستريب لها الرقم القياسى فى الترشيحات بعدد ثلاثة عشر ترشيحًا. ومن بين اثنى عشر ترشيحًا لأفضل ممثلة فازت هيبورن بأربع جوائز، عن "مجد الصباح" (١٩٣٣) الذى كان ترشيحها الأول، و"خمن من سوف يأتى للعشاء" (١٩٦٧)، و"الأسد فى الشتاء" (١٩٦٨)، و"على بحيرة ذهبية" (١٩٨١) بعد تسعة وأربعين عامًا من جائزة الأوسكار الأولى لها. وقد رشحتها الأكاديمية أيضًا لأفلام "ضلع آدم" (١٩٣٥)، و"قصة فيلادلفيا" (١٩٤٠) الذى حصلت عنه على جائزة نقاد نيويورك السينمائيين، و"امرأة العام" (١٩٤٢)، و"الملكة الأفريقية" (١٩٥١)، و"وقت الصيف" (١٩٥٥)، و"رحلة اليوم الطويل إلى الليل" (١٩٦٢) الذى فازت عنه بجائزة أفضل ممثلة فى مهرجان كان السينمائى.

وبعد تحقيق شهرتها فى بداية الثلاثينيات، أصبحت هيبورن معروفة بأنها هجومية وصريحة وغير ممتثلة، ترفض الامتثال لمتطلبات الدعاية التى تفرضها شركات الإنتاج، واكتسبت سمعة حتى منتصف الثلاثينيات بأنها تمثل "سما فى شباك التذاكر"، لكن أفلامها لتلك الفترة تحقق اليوم جاذبية هائلة، وتبدو فيها امرأة ذكية مستقلة تسبق العادات الاجتماعية (لقد كانت مشهورة بارتداء

البنطلونات) وتتخلى عن السلوكيات الصارمة. وبما يصور الطيف الاستثنائى موهبتها، قامت هيبورن ببطولة أفلام كوميدية ودرامية، بالإضافة إلى اقتباسات مسرحية للتليفزيون والسينما فى سنواتها الأخيرة، وعلى سبيل المثال فإنها تظهر توقيتات كوميدية بارعة، ورشاقة فى كلاسيكيات السكروبول الكوميدية (التى تعتمد على الحوار السريع ـ المترجم)، مثل "تربية طفل" (١٩٣٨)، و"إجازة" (١٩٣٨)، بالإضافة إلى "قصة فيلادلفيا". وكانت جاذبيتها العاطفية الحادة والاستثنائية واضحة فى "فجأة فى الصيف الماضى"، و"رحلة اليوم الطويل إلى الليل". وتوضح جائزة الأوسكار الرابعة لها أداءها البارز فى "امرأة العام"، وهو أول بطولة تشترك فيها مع سبنسر تريسى، فقد اشتركت معه فى تسعة أفلام ناجحة، يعالج معظمها قضايا اجتماعية مثل المساواة بين الجنسين كفيلم "ضلع آدم" (١٩٤٩)، والعنصرية مثل "خمن من سوف يأتى للعشاء"، وهذا الفيلم الأخير هو آخر أفلام تريسى الذى ترشح عنه لجائزة الأوسكار بعد وفاته، وفازت عنه هيبورن بجائزة الأوسكار الثانية لها.

فازت هيبورن بالعديد من الجوائز والتكريمات، مثل العديد من ترشيحات جوائز إيمى، وتونى، وتكريمات عن عملها مدى الحياة، وأفضل امرأة فى معهد السينما الأمريكى، ومع ذلك فإنها تظل غير متأثرة بهذه الجوائز جميعًا، وبرغم أنها ساهمت فى تحية مسجلة سينمائيا فى حفل توزيع الأوسكار الأربعين فى عام ١٩٦٧ ـ العام الذى فازت فيه عن "خمن من سوف يأتى للعشاء"ـ فإنها لم تحضر أيا من هذه الحفلات حتى تلك التى تلقت فيها ترشيحًا. لكنها تلقت تصفيقًا لعدة دقائق عندما ظهرت مؤخرًا بشخصها فى حفل الأوسكار السادس والأربعين فى عام ١٩٧٣، لكى تقدم جائزة إيرفينج جى تولبيرج إلى صديقها ومنتجها لورانس وينجارتين، الذى عملت معه فى فيلم "بلا حب" (١٩٤٥)، و"ضلع آدم"، و"بات ومايك" (١٩٥٢).

مشاهدات مقترحة

"كريستوفر سترونج" (١٩٣٣)، "مجد الصباح" (١٩٣٣)، "أليس آدامز" (١٩٣٥)،

"باب المسرح" (١٩٢٧)، "تربية طفل" (١٩٣٨)، "إجازة" (١٩٣٨)، "قصة فيلادلفيا" (١٩٤٠)، "امرأة العام" (١٩٤٢)، "ضلع آدم" (١٩٤٩)، "الملكة الأفريقية" (١٩٥١). "بات ومايك" (١٩٥٢). "وقت الصيف" (١٩٥٥)، "صانع المطر" (١٩٥٦)، "فجأة فى الصيف الماضى" (١٩٥٩)، "رحلة اليوم الطويل إلى الليل" (١٩٦٢)، "خمن من سوف يأتى للعشاء" (١٩٦٧)، "الأسد فى الشتاء" (١٩٦٨)، "على بحيرة ذهبية" (١٩٨١).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Berg, A. Scott. *Kate Remembered.* New York: Putnam, 2003.

Britton, Andrew. *Katharine Hepburn: Star as Feminist.* London: Studio Vista, 1995.

Edwards, Anne. *A Remarkable Woman: A Biography of Katharine Hepburn.* New York: Morrow. 1985.

Hepburn, Katharine. *Me: Stories of My Life.* New York: Knopf, 1991.

Leaming, Barbara. *Katharine Hepburn.* New York: Crown Publishers, 1995.

كتبت هذه المادة

دايان كارسوف

التمثيل

Acting

يعكس الأداء التمثيلى - كما يُرى فى الأفلام - تنوع الممارسة السينمائية عبر الزمن، ومختلف البلدان. وأداء الممثلين - مثله فى ذلك مثل إسهامات أفراد طاقم الإنتاج الآخرين - يهدف إلى أن يكون متسقًا مع أسلوب الفيلم ككل. وفى أغلب الأحوال، يكون الأداء التمثيلى موظفًا لكى يعطى تفسير المخرج للسرد. ولأن الأداء التمثيلى عنصر متكامل داخل الأفلام، ولأن الأفلام ذاتها تختلف فيما بينها اختلافًا شاسعًا، فليس من الممكن تقييم أداء ممثل بعينه من خلال معيار ثابت، كأن نقول مثلاً: إن التمثيل السينمائى يجب أن يكون واقعيا.

لكن الأفضل لفهم وتقييم التمثيل السينمائى هو دراسة أعمال من أزمنة مختلفة وبلاد متباعدة. وهذا التناول سوف يؤدى إلى أن هناك العديد من أساليب التمثيل فى السينما. وبدراسة الأنواع المختلفة لصناعة الأفلام، يمكن لنا أن نفهم أيضًا أن عنصر التمثيل يتكامل مع العناصر السينمائية الأخرى بالعديد من الطرق المختلفة. وذلك المدى الواسع لأساليب التمثيل، ومعالجات تقديم هذا التمثيل، يكشف عن أن التمثيل السينمائى لا ينحصر فى سمة واحدة ومحددة، كما يشير إلى حقيقة أن الأداء التمثيلى ليس عنصرًا خاملاً جامدًا يقوم بإضافة المعنى له المخرجون، والمصورون السينمائيون، وفنانو المونتاج.

تكامل الأداء التمثيلى مع العناصر السينمائية الأخرى

المركز المحورى للسرد يعنى أنه فى أغلب الأفلام يجب أن يضبط الممثلون

نوعية وطاقة حركاتهم، وأصواتهم، وتصرفاتهم، من أجل توصيل الرغبات المتغيرة للشخصيات التى يقومون بها، والعلاقات الحيوية مع الشخصيات الأخرى. وفى كل لحظة من الفيلم، يتم ضبط أداء الممثلين مع مقتضيات السرد، وهو ما يعطى النغمة المتصاعدة أو الهابطة للحدث معناها (كما يحدث فى الموسيقى). كما أن مدى ونوعية التعبيرات الجسمانية والصوتية للممثلين يتم ضبطهما مع أسلوب الفيلم ونمطه الفيلمى. وعلى سبيل المثال، هناك اختلاف ملحوظ فى الطاقة التى تؤسس للأداء التمثيلى فى أفلام الثلاثينيات الكوميدية التى تعتمد على الحوار (السكروبول)، وأفلام الأكشن والمغامرات التى تنتمى إلى الثلاثينيات. وعلاوة على ذلك، فإن التفاصيل المادية لأداء الممثلين يتم ضبطها أيضًا مع وظيفة الشخصيات التى يجسدونها، كما أن أداء الكومبارس والمجاميع يكون أقل تعبيرًا عن أداء الممثلين الذين يقومون بالشخصيات الرئيسية.

ونوعية وطاقة حركات الممثلين وتعبيراتهم الصوتية مهمة بالقدر نفسه فى السينما التجريبية، حيث إن أداء الممثلين يساهم فى الطابع المزاجى والشعورى الذى يعطيه الفيلم ككل. والأداء السلبى للممثلين فى الفيلم السريالى "كلب أندلسى" (١٩٢٩) من إخراج لوى بونويل (١٩٠٠ - ١٩٨٣) يتكامل مع طابع الحلم الذى يوحى به الفيلم. وبالمثل، فإن فيلم "الرجل الميت" (١٩٩٥) للمخرج الأمريكى المستقل جيم جارموش (ولد عام ١٩٥٣)، نرى فيه أن طاقة أداء الممثلين غير المستقرة، والتى تقفز من الجمود والسكون إلى الحركة المفاجئة، وتنتقل على نحو غير متوقع من الحيوية إلى الخمود، تلعب دورًا محوريا فى خلق الطابع المثير للقلق داخل العالم العبثى للفيلم.

وفى كل من سينما التيار الرئيسى، والسينما التجريبية، يقوم الأداء التمثيلى وتفاصيله بدوره فى خلق الرؤية الكلية للمخرج والتأكيد عليها. إن الممثل يتناقش مع المخرج، وتأسيسًا على ذلك إما أن يستخدم حركات مقيدة ومحصورة لكى يوحى بشخصية حذرة على الدوام، أو أن يفعل العكس باستخدام حركات حرة وغير مقيدة لكى يوحى بشخصية منفتحة أمام التجارب. ومن خلال البروفات

وتحليل السيناريو، يعثر الممثل على نوعية وطاقة إلقائه وتنويعات هذا الإلقاء، التي يجب أن يقوم بها للإيحاء بالتجارب المتغيرة التي تعايشها الشخصية التي يؤديها، فطريقة الإلقاء الحادة، والمفاجئة، والتي تتقطع فيها الكلمات، يمكن أن تستخدم لتظهر كيف أن الشخصية منتبهة أو تشعر بالخطر، بينما الإيقاع اللفظي الناعم والمتصل والممتد يستخدم ليظهر أن الشخصية على راحتها.

وفي كل من سينما التيار الرئيسي والسينما التجريبية، أو في السرد الكوميدي أو الدرامي، فإن طريقة تقديم الفيلم للأداء التمثيلي تعكس أيضًا رؤية المخرج الأسلوبية، وتقدم الأفلام أنواع الأداء التمثيلي بالعديد من الطرق المختلفة، لأن المخرجين يستخدمون أنواعًا مختلفة من قدرة الممثلين على التعبير، أي الدرجة التي يعرض بها الممثلون التجارب الذاتية للشخصيات التي يجسدونها. كما تختلف طرق عرض الأداء التمثيلي من فيلم إلى آخر لأن المخرجين يستخدمون طرقًا مختلفة من التعبير السينمائي، أي الدرجة التي تقوم بها العناصر السينمائية الأخرى بتعزيز التركيز على أداء الممثل، أو التقليل منه، أو تغييره، أو التدخل فيه، كما أن العمل في أزمنة مختلفة، وتنوع الحركات الفنية والجمالية، ونظم الإنتاج، يجعل المخرجين يقدمون الأداء التمثيلي بالعديد من الطرق المختلفة تمامًا.

على أحد طرفي هذا المجال، يستخدم المخرجون الأداء التمثيلي كأجزاء من التصميم السمعي البصري للفيلم. وفي مثل هذه الأفلام، يكبح الممثلون عادة تعبيراتهم عن العواطف، لتصبح العناصر السينمائية الأخرى أكثر أهمية. وهذا التناول في تقديم الأداء التمثيلي موجود في العديد من الأفلام الحداثية، التي تستخدم عادةً التكوين، والمونتاج، وتصميم الصوت، لمنع التوحد مع الشخصيات، كما في أفلام المخرج الفرنسي روبير بريسون (١٩٠١ - ١٩٩٩)، والمخرج الإيطالي مايكل أنجلو أنطونيوني (ولد عام ١٩١٢)، وهي الأفلام التي تعتبر نموذجًا لهذه الطريقة في تقديم الأداء التمثيلي، حيث إن استخدام الممثلين للتعبير الجسماني والصوتي يصبح محدودًا تمامًا ومحكومًا بواسطة المخرج، حتى إن لمحات

التجارب الداخلية للشخصيات يوحى بها بوضوح أكثر عن طريق التكوين، والمونتاج، وشريط الصوت، والديكور وتصميم المناظر.

وعلى الطرف الآخر، يكون أداء الممثلين وحركاتهم وتفاعلاتهم هو أساس التصميم البصرى والسمعى للفيلم. إن عناصر الفيلم الأخرى غير ـ الأداء التمثيلى ـ يتم التحكم فيها لتقوم بتكبير الأفكار والمشاعر التى يعطيها الممثلون للجمهور، من خلال تفاصيل تعبيراتهم الجسمانية والصوتية. والأفلام من هذه النوعية تستخدم الإضاءة، والديكور، والأزياء، وحركة الكاميرا، والتكوين، والمونتاج، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية، لكى تعطى المتفرج قدرة أكبر على التواصل مع التجارب الداخلية للشخصيات. إن هذا التناول لطريقة تقديم الأداء التمثيلى يركز انتباه المتفرج على السمات الضمنية لحركات الممثلين وتعبيراتهم الصوتية. وقد قام جان موكاروفسكى من دائرة براغ للغويات (١٩٢٦ ـ ١٩٤٨) بأول تحليل بنائى للتمثيل، بدراسة أداء شارلى شابلن فى فيلم "أضواء المدينة" (١٩٣١)، وهى الدراسة التى تدرس هذا النوع من السينما، حيث لعناصر الأداء التمثيلى الأولوية على بقية العناصر السينمائية الأخرى.

وإذا كانت هناك استثناءات، فإن القاعدة هى أن الأفلام المنتجة فى عصور ونظم إنتاج مختلفة، تميل إلى إدماج عناصر الأداء التمثيلى بطرق مختلفة. وفى عصر الإستوديو فى هوليوود على سبيل المثال، كان التعاون بين المخرج ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) والمصور السينمائى جريج تولاند (١٩٠٤ ـ ١٩٤٨)، فى فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، يقدم جماليات التصوير بالبؤرة العميقة والالتقاطة الطويلة زمنيا. وفى هذا التناول، تكون حركات الكاميرا، وتكوينات الكادر، وأنماط المونتاج، وتصميم الصوت، تدور جميعًا حول أداء الممثلين. على النقيض، وفى عصر التليفزيون ما بعد الحداثى، كان تعاون باز لورمان (ولد عام ١٩٦٢) مع مصممة المناظر كاثرين مارتين (ولدت عام ١٩٦٥)، فى فيلم "روميو + جولييت" (١٩٩٦)، قد أدى إلى فيلم حيث إشارات الممثلين الجسمانية للعواطف البالغة فى حدتها يتم التعبير عنها فى تكوينات ضيقة، كأجزاء من تجميع أكبر

(كولاج)، ليصبح الأداء التمثيلى محاصرًا فى زحام الأزياء وحركات الكاميرا العصبية والمونتاج المثير للدوار.

وذلك هو حال أفلام ما بعد الحداثة الأخرى من أنحاء مختلفة من العالم، فالأداء التمثيلى فى "روميو + جولييت" يستخدم بشكل مكثف أجزاء صغيرة من التعبير، والإشارة إلى أعمال أخرى، وهو فى بعض الأحوال مبتور تمامًا إلى حده الأدنى، وفى أحوال أخرى يصبح مبالغًا وزائدًا فى حدته الدرامية. وبالإضافة إلى ذلك، ومثل العديد من الأفلام التى تتوجه إلى السوق الاستهلاكية لوسائط الاتصال، فإن فيلم "روميو + جولييت" يبدو نموذجًا لصياغة طريقة تقديم الأداء التمثيلى بالشكل الذى يبدو عليه فى البيئة التى تملؤها وسائط الاتصال الجماهيرية. إنه يبدو كما لو كان يعكس أصداء تجارب الفرجة المعاصرة على التليفزيون ووسائط الاتصال الحديثة، حيث التكوين، والمونتاج، وتصميم الصوت، تعوق أحيانًا التواصل مع الحياة الداخلية للشخصيات، وفى أحيان أخرى فإن العناصر السينمائية الأخرى تعمق التوحد مع الشخصيات، بالتأكيد على حدة تجاربها الذاتية.

أسئلة حول التمثيل، والسرد، والتصميم السمعى البصرى

تواجه دراسات التمثيل السينمائى تحديات تتمثل فى وجهات نظر محددة عن السينما، كانت تحدد فى زمن من الأزمان كيف يجب فهم التمثيل السينمائى. وفى الوقت الذى قدم فيه دارسو السينما ونقادها وجهات نظر متعددة فى السينما، فقد كانت الرؤى المبكرة لكتاب مثل والتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠) قد أدت إلى أن يعتقد الكثيرون أن السينما هى فى الأساس وسيط فنى يسجل الأصوات والصور، وقد حثت هذه النظرة العديد من النقاد إلى رؤية التمثيل السينمائى باعتباره شيئًا تسجله السينما ثم تلحق به عناصر مثل التكوين والمونتاج، وهى العناصر التى تبدو فى ظاهرها السمات المتفردة للسينما.

كما عانت دراسات التمثيل السينمائى أفكارًا محددة حول طبيعة السينما. لقد بدا المركز المهيمن لهوليوود فى السوق العالمية كأنه يؤدى بالعديد من المراقبين إلى

الاعتقاد أن السينما لا تستطيع أن تتلاءم إلا مع أنماط الشخصيات، وعزز ذلك سيادة الأنماط الفيلمية، والمفهوم الرائج للفيلم فائق النجاح جماهيريا، وهو ما أدى بالنقاد إلى الاعتقاد أن كل الشخصيات السينمائية هى فى جوهرها مختلفة عن الشخصيات الروائية أو الدرامية، والتى تبدو أكثر تعقيدًا بكثير. لقد كان تأكيد هوليوود على الحدث الضخم، والعناصر المشهدية الأخرى، والتى تستعرض المهارة الجسمانية للممثلين، سببًا فى أن يرى الكثيرون أن التمثيل السينمائى هو فى جوهره نوعًا من "الأداء"، أو حالات ونماذج يتصرف فيها الممثلون كأنهم يقدمون أنفسهم وليس الشخصيات التى يجسدونها. وفى تصور أن هوليوود وأفلامها تمثل صناعة السينما بشكل عام، فإن النقاد قاموا بتصنيف التمثيل فى السينما باعتباره "تمثيلاً يتم تلقيه"، أى كحالات يعزى فيها تقديم الشخصية إلى الممثل وأزيائه وسياق السرد. وبالنسبة لآخرين، فإن البروز التام لاعتماد هوليوود على التوليفات أدى إلى رؤية التمثيل السينمائى باعتباره "تمثيلاً بسيطًا"، أو نموذجًا على حالات يقوم فيها الممثل بالمحاكاة أو تضخيم الأفعال، أو الأفكار، أو المشاعر، لتقديمها إلى الجمهور، لكنه يقدم بعدًا واحدًا فقط للشخصية أو الموقف.

وحتى بالنسبة لهؤلاء الذين يعترفون بأن السينما وسيط يتجاوز مجرد التسجيل، وأن هناك مفاهيم متعددة حول الشخصية فى السينما، فإن التمثيل السينمائى أثبت أنه مجال يشكل تحديًا للدراسة، لأن أداء الممثلين ينتمى إلى السرد السينمائى والتصميم السمعى البصرى، فالأداء التمثيلى السينمائى يعكس التقاليد والنزعات الجمالية والثقافية التى تشكل أساس التصميم السردى للفيلم، ومفهوم الشخصية، وتكامل الأداء التمثيلى مع العناصر السينمائية الأخرى.

إن الأداء التمثيلى فى السينما يتكامل مع مسار المعلومات السردية، ويقوم المتفرج ببناء التفسيرات حول رغبات الشخصيات، واختياراتها، ومواجهاتها، وهذا يتم فى الجانب الأكبر من خلال أداء الممثلين. ومن أجل خلق أداء تمثيلى يعطى المتفرج معلومات ذات ظلال واضحة حول ما يحدث، ولماذا يحدث، وما هى

مخاطره، فإن الممثلين والمخرجين الأكفاء الذين يعملون فى السينما يقومون بتحليل مستفيض للسيناريو ودراسة الشخصية. وفى السينما، يكون أداء الممثلين جزءًا من التصميم الشكلى الكلى للفيلم، وتتشكل انطباعات المتفرجين من خلال السمات السائدة والخاصة والمحددة لعناصر الفيلم: الصوت، والإضاءة، والديكور، والأزياء، والماكياج، واللون، والتصوير، والمونتاج، والتكوين، والأداء، كل ذلك داخل تصميم بنائى واحد. ويطور المخرجون الأكفاء تصميمًا واضحًا ومبدعًا يخدم الاختيارات التى يقوم بها كل أفراد طاقم العمل، والممثلون أصحاب الخبرة والمهارة يخلقون أداء يساهم فى الأسلوب، الذى يتجسد بواسطة العناصر السينمائية الأخرى، وذلك بأن يضبط الممثلون أصواتهم، وإيماءاتهم، وحركاتهم، وتصرفاتهم، لتتلاءم مع رؤية المخرج الأسلوبية.

وفى الدراسات التى تنظر إلى الأداء التمثيلى فى ضوء السرد السينمائى، فإن أحد التحديات هو العثور على طرق لمناقشة الفروق بين الشخصيات والممثلين، فالشخصيات فى الأفلام الروائية تتحدد بظروفها التى يحددها السرد، ولهذه الشخصيات أهداف قريبة وأخرى بعيدة، ورغبات سرية وأخرى صريحة، والشخصيات تقوم بأفعال لتحقيق هذه الأهداف، وهى تغير من هذه الأفعال عندما تصادف عقبات فى طريق تحقيق أهدافها، ومثل الشخصيات التى نقابلها فى عمل روائى، فإن الشخصيات فى السرد الفيلمى توجد داخل عالم القصة. وبالمقارنة، فإن الممثلين الذين يلعبون شخصيات سينمائية موجودون فى الحياة اليومية، والممثلون - مثلنا جميعًا - تحددهم ظروفهم، ولهم أهدافهم، ويقومون بأفعال لتحقيق هذه الأهداف، ويغيرون من هذه الأفعال عندما يواجهون عقبات.

وفى بعض الأحيان، يتم اختيار فريق من غير المحترفين فى دور معين لأن هناك تطابقًا بين المظهر الخارجى للشخص ورؤية المخرج لنمط محدد من الشخصية. وفى عصر السينما الصامتة، كان المخرجون الروس مثل سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) يعتمدون على تلك الطريقة فى اختيار الممثلين، والمعروفة باسم التنميط. وفى منتصف القرن العشرين، كان مخرجو الواقعية

الجديدة الإيطالية، مثل فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢ ـ ١٩٧٤) يختارون أحيانًا ممثلين غير محترفين لأن المظهر الخارجى، والتجربة المعيشة بآثارها، تطابق إلى حد كبير مظهر الشخصية وتجربتها. ومع ذلك ففى معظم الأفلام الروائية، هناك القليل من الارتباط بين الشخصية الروائية والسمات الجسمانية للممثل.

والفرق الرئيسى بين كل الشخصيات والممثلين هو أن الجمهور يبنى تفسيرات حول الحياة المتخيلة للشخصيات عن طريق مراقبة أداء الممثلين. إن الجمهور يصنع استنتاجات حول ما تريده الشخصيات المتخيلة (تلك التى تعيش فى قصة الفيلم) اعتمادًا على الأفعال التى يؤديها الممثلون، والجمهور يصنع استنتاجات حول طبائع الشخصيات وحالاتها العاطفية بمراقبة نوعية تعبيرات الممثلين الجسمانية والصوتية، التى يمكن أن تكون مباشرة أو ملتوية، مفاجئة أو ممتدة، ضعيفة أو قوية، مقيدة أو منطلقة. قد تريد شخصية أن تلكم رئيسها فى العمل، لكننا نعلم ذلك فقط لأننا نرى الشخصية يقبض قبضته. وفى أحد المشاهد الأولى من فيلم "الشيطان فى زى أزرق" (١٩٩٥)، يطرد إيزى رولينز (دينزل واشنطن) من عمله. إن التغيرات فى إيماءات واشنطن وتعبيراتها تعرب عن الخطط المختلفة العديدة التى يستخدمها إيزى للحفاظ على عمله، وعندما يقترب هذا المشهد من نهايته، يقبض واشنطن بيده على قبعته بما يوضح أن تلك هى المحاولة الأخيرة للاستعطاف من أجل عودته إلى العمل، وعندما تفشل المحاولة، يدرك إيزى بسرعة أن ما يحتاج إليه ليس التوسل باعتباره مواطنًا من الدرجة الثانية، ويعبر واشنطن عن عمق قرار إيزى ومفاجأته بأن يخطو فجأة ليقف فى مواجهة رئيسه، ثم تنتصب قامته ويستخدم نغمة هادئة واثقة بينما ينطق كل كلمة، إن واشنطن يوضح ذلك بالقول إن اسمه ليس "جدع" وإنما إيزيكيل رولينز.

وفى الدراسات التى تحلل الأداء التمثيلى فى ضوء سرد الفيلم، هناك تحد آخر هو أن نجد طرقًا لمناقشة العلاقات بين الشخصية وعناصر الأداء، فى

الحالات التى يكون فيها الممثل نجمًا شهيرًا أو شخصية مشهورة، أو أن يكون الممثل شديد الارتباط بنمط فيلمى محدد أو نمط معين من الشخصيات. وبينما تتشكل أفكار المتفرج حول الشخصية بواسطة تفاصيل أداء تمثيلى محدد، فإن هذه الأفكار فى سينما التيار السائد تتأثر بشكل قوى بالصورة الجماهيرية للممثل. وفى بعض الأحيان، تكون مفاهيم المتفرج عن الممثل مستقاة أساسًا من ظهوره فى أفلام أخرى. وفى حالات أخرى، تعتمد هذه الأفكار بشكل أكبر على المعلومات حول الممثل، التى يتم تداولها فى الصحافة الشعبية. وعلى سبيل المثال، فإن الصورة الجماهيرية لممثل مثل جان كلود فان دام قد تشكلت من خلال ظهوره فى سلسلة من أفلام الأكشن، بينما نظرة الجمهور وأفكاره تجاه ممثلة مثل جيسيكا سيمسون ذات علاقة كبيرة مع تغطية صحافة الفضائح لحياتها الشخصية.

ومن المثير أن رؤية الجمهور للممثلين تؤدى إلى أن يرى الجمهور الأداء التمثيلى للمشاهير، ونجوم الأنماط الفيلمية، كأن هذا الأداء يكشف عن سمات متفردة للممثلين وليس للشخصيات. وفى عصر السينما الصامتة، كان الأداء التمثيلى لمعبود الجماهير رودولف فالنتينو (١٨٩٥ ـ ١٩٢٦) يحبه عشاقه لأن هذا الأداء يمنحهم الفرصة للتواصل مع النجم، وعندما يكون رأى الجمهور ورؤيته للشخصية الشهيرة أو نجم النمط الفيلمى محددين تمامًا سابقًا، فإن عشاق النجم يستمتعون بالأداء بقدر ما يكشف عن القناع الشخصى الذى يتوقع الجمهور أن يروه. لكن هناك مراقبين آخرين يتخذون رأيًا مخالفًا، فعندما تكون أفكارهم حول الشخصية الشهيرة أو نجم النمط الفيلمى أفكارًا محددة سابقًا، يميل النقاد إلى اعتبار الأداء التمثيلى للمشاهير والنجوم النمطيين نوعًا من التشخيص أو "الشخصنة"، أى حالات يمثل فيه الممثل نفسه، ولقد كان أداء جون وين (١٩٠٧ ـ ١٩٧٩) فى الأفلام التى قدمها عبر نصف قرن تتم رؤيتها فى الأغلب كمجرد تشخيص.

إن المعتقدات الشائعة على نطاق واسع حول الممثلين تحث المتفرجين على رؤية أداء الممثلين باعتباره يكشف عن سمات متفردة لشخصيات وليس لممثلين. ومثلما

هو الحال مع المشاهير ونجوم الأنماط الفيلمية، فإن إدراكات الجمهور حول الممثلين "الجادين" تتشكل من خلال معلومات فى الصحافة الشعبية، وظهور الممثل فى سلسلة من الأفلام. ومع ذلك، وعلى النقيض من مشاهير وسائط الاتصال ونجوم الأنماط الفيلمية، فإن الممثلين فى هذا التصنيف المميز يكتسبون شرعية من خلال ارتباطهم اللصيق بمخرجى سينما المؤلف، أو ببطولتهم لأفلام تعتبر ذات جودة عالية، والفائزون بجوائز الأوسكار، مثل كيفين سبيسى (ولد ١٩٥٩)، وجودى فوستر (ولدت ١٩٦٢)، ينتمون إلى هذا التصنيف، وينظر الجمهور إلى الأداء التمثيلى الجاد على نحو مختلف عن النظرة إلى أداء المشاهير ونجوم الأنماط الفيلمية، فالجمهور يستمتع بأداء ممثلين مثل روبرت دى نيرو (ولد ١٩٤٣) وميريل ستريب (ولدت ١٩٤٩) بقدر ما يفى هؤلاء الممثلون بتوقعات الجمهور وهو أن الأداء سوف يخلق شخصيات لا تُنسى. وأداء الممثلين من هذا التصنيف يتم تصديقه مسبقًا، كما هو الحال فى التشخيص، أى فى الحالات حيث يقوم الممثلون بأداء شخصيات منفصلة عن ذواتهم.

والتحديات التى تواجه مناقشة الأداء التمثيلى فى علاقته بالشخصية والسرد تحديات تتألف من التعقيدات التى تواجه تحليل التمثيل والتصميم السمعى البصرى، ففى الدراسات التى تنظر إلى الأداء التمثيلى فى ضوء التصميم الشكلى للفيلم، يكون أحد التحديات هو أن نجد طرقًا لمناقشة الفوارق بين عناصر الأداء والعناصر السينمائية الأخرى. إن لحظة تجمع بين لقطة قريبة لتعبير الاندهاش على وجه طفل، بارتفاع حاد فى طبقة الصوت للنص الموسيقى وحدته، يمكن أن يُنظر إليها تحت عنوان تصميم الصوت، و/أو تكوين الكادر، و/أو الأداء التمثيلى السينمائى. وصورة عينين واسعتين لامعتين لامرأة، وقد أضىء نصف وجهها والنصف الآخر فى الظل، يمكن أن تناقش فى علاقة هذه الصورة بتصميم الإضاءة والأداء التمثيلى السينمائى. فى أحد المشاهد فى منتصف فيلم "الخطاب" (١٩٤٠)، تقوم ليزلى كروسبى (بيتى ديفيز) برقة ولكن عن قصد بإغواء محاميها وصديق العائلة هوارد جويس (جيمس ستيفنسون)،

لكى يشترى الخطاب الذى إن انكشف لهيئة المحلفين سوف يقودهم إلى اكتشاف أنها قد قتلت عشيقها. وعندما ينتهى المشهد، تحدق ليزلى إلى هوارد فى تحد، فلم تعد تحاول أن تخفى أنها كانت الخائنة والقاتلة، بينما ينظر هوارد إلى ليزلى بصراحة، فلم يعد يخفى أنه مفتون بعمق رغبتها الجنسية وقوتها. إن الأداء التمثيلى للممثلين، والإضاءة، يعبران عن الحميمية الغريبة بين الشخصيتين، وعن توتر أن كلاً منهما محاصر ومكشوف: إن الأداء التمثيلى بالغ التحكم يخدم التأكيد على طاقة وقوة تعبير إيماءاتهما شديدة المباشرة وقوتها، وخطوط الظلال التى تسقط على جسد بيتى ديفيز ووجهها لا تخفى بقدر ما تفصح عن الحدة العاطفية لنظرتها.

هناك تعقيد آخر يشوب دراسة التمثيل والعناصر السينمائية الأخرى، وهو أن تفاصيل الأداء التمثيلى ليس لها علاقات ثابتة مع أية تقنيات سينمائية أخرى، حتى داخل فيلم واحد. ففى بعض الأحيان، توجد عناصر الأداء التمثيلى فى تناقض مع العناصر السينمائية الأخرى. وفى مشهد تم تصميمه جيداً، ويتضمن الغناء، أو الرقص، أو التفاعل المتغير بين الممثلين، يمكن أن يكون المونتاج والتكوين ساكنين نسبيا، بحيث لا يلفتان نظر المتفرج بشكل مباشر، ويكون لهما تأثير قليل على تفسير المتفرجين. وفى أحيان أخرى، يكون الأداء التمثيلى متسقًا مع العناصر السينمائية الأخرى، وهنا يكون للتصميم الشكلى، والتضمينات التى تحملها تفاصيل الأداء التمثيلى، التأثير نفسه للتصميم والتضمينات الخاصة بعناصر سينمائية أخرى. ففى فيلم "اللاعب" (١٩٩٢) (يمكن ترجمة اسم الفيلم أيضًا إلى "الممثل")، يحاكى المخرج روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) على نحو ساخر العناصر السردية التقليدية، والاستخدام التقليدى - الذى يكون عادة زائدًا - للعناصر السينمائية، فى مشهد يصور المسئول التنفيذى فى الإستوديو جريفين ميل (تيم روبنز) فى منتجع صحراوى مع جون (جريتا سكاكى) الفنانة التى لا تهتم إلا بذاتها، التى لا تدرك أن جريفين قد قتل صديقها الذى هجرها، وبعد عشاء رومانسى تقليدى، وبعد أن يشرح جريفين لجون أن أفلام هوليوود

يجب أن تحتوى على عناصر سردية محكمة، "تشويق، وضحك، وعنف، وأمل، وقلب، وعرى، وجنس، ونهاية سعيدة"، يقطع آلتمان مباشرة إلى جريفين وجون يمارسان الجنس فى مشهد تقليدى سينمائيا، يجمع بين اللقطات القريبة جدًا، والحركات القوية والمباشرة، وجرعة كاملة من اللهاث العنيف.

هناك تعقيد ثالث أمام تحليل الأداء التمثيلى والعناصر السينمائية الأخرى، وهو أنه من الصعب تحديد أى العناصر له الأولوية عند لحظة محددة. إن الجمع بين ألوان الباستيل، وأشعة الضوء غير المباشرة، والإيماءات المسترخية لممثل، قد يعطى المتفرج إحساسًا بالهدوء الداخلى للشخصية، وتغيير أحد هذه العناصر يغير معنى المشهد، فعلى سبيل المثال فإن الجمع بين إيماءات الممثل المسترخية الهادئة مع خطة لونية يسودها لون واحد، وإضاءة عالية التناقض، قد يعطى فكرة بأن الشخصية ضعيفة ومتعبة، وعلى النقيض فإن الجمع بين ألوان الباستيل وأشعة الضوء غير المباشرة مع صور لإيماءات متصلبة لممثل قد يخلق انطباعًا بأن الشخصية لا تشعر بالراحة على نحو غريب فى الأجواء الهادئة.

وكما توحى هذه الاعتبارات بشأن علاقة الأداء التمثيلى بالسرد والتصميم السمعى البصرى، فإن التمثيل السينمائى ليست له سمة ثابتة أو محددة تجعله مختلفًا بشكل أساسى عن العناصر السينمائية الأخرى (أو عن التمثيل فى الوسائط الأخرى). وبالإقرار بأن التمثيل فى السينما ليس له جوهر أساسى، وسمة مميزة، نكون قد خطونا الخطوة الأولى نحو فهم التمثيل السينمائى وتذوقه.

التقاليد الثقافية لخبرة المتفرج، وتقاليد فنون الأداء

لتقييم الأداء التمثيلى فى فيلم محدد، يحتاج المرء إلى أن يفهم أيضًا أن تجربة المتفرج فى حياته اليومية تلعب دورًا محوريًا فى تفسيره لأداء التمثيلى السينمائى ورد فعله تجاهه. وإلى حد كبير فإن الجمهور يفسر أداء الممثلين من خلال التعبيرات، والإلقاء، والتنويعات فى الأداء، والإيماءات، وأوضاع الجسد، والأفعال،

الموجودة جميعها فى الحياة اليومية، ولأن إشارات الأداء التمثيلى مستقاة من الحياة اليومية، فإن انطباعات المتفرج وتفسيراته تعتمد على إطارات تفسيرية متفاوتة ومعقدة تنبع من الخبرات الخاصة له.

وهذه القاعدة ذاتها تسرى على الأداء التمثيلى فى المسرح، والتليفزيون، والفيديو، والفنون الأدائية، والوسائط الجديدة. ومع ذلك، وفى الوقت الذى يمكن فيه تحديد قاعدة أساسية فى الأشكال الفنية المركبة (أى التى تشترك فيها عناصر أخرى - المترجم)، مثل المسرح والسينما، فإن أشكال الفنون الدرامية ليست مميزة تمامًا عن الأشكال الفنية وأشكال الوسائط الأخرى، إن الأشكال الفنية المركبة، مثل السينما، ذات علاقة مع أشكال الفن والوسائط الأخرى، لأن إشاراتها أيقونية (مثل لوحات البورتريه) والتى تمثل الأشياء بواسطة التشابه بين العمل الفنى وما يمثله. (فى هذا الجزء يعتمد المؤلف على تقسيم بيرس/ وولين للإشارات فى السيميولوجيا، وهى على التوالى: إشارات أيقونية حيث الإشارة تماثل المشار إليه، وفهرسية لا تعتمد على التماثل وإنما على استخدام شىء له علاقة بالمشار إليه، وأخيرًا رمزية حيث العلاقة بين المشير والمشار إليه تقوم على مجرد الاتفاق بين مجموعة من الناس على هذه العلاقة، فكلمة "شجرة" لن يكون لها ما تشير إليه إلا للناطقين باللغة العربية - المترجم). ومثل أشكال الفن والوسائط الأخرى، فإن الأفلام تستخدم أيضًا الإشارات الفهرسية (مثل الأدوات التى تحدد اتجاه الرياح)، والتى لها علاقة سببية مع ما تمثله، كما أن للسينما أيضًا إشارات رمزية (هى فى أفضل أمثلتها عناصر اللغة المنطوقة والمكتوبة)، والتى تعتمد على المواضعات.

وما يميز السينما عن الفنون الدرامية الأخرى، والأشكال الفنية وأشكال الوسائط الأخرى هو استخدامها الإشارات الظاهرية، فعلى النقيض من اللوحات التشكيلية، والنحت، والعمارة، والرقص، والموسيقى، والشعر، والأدب، تقوم الفنون الدرامية باستخدام الأشياء والأشخاص لكى يمثلوا أنفسهم، حيث الأشياء هى ذاتها: فالطاولات والمقاعد تستخدم لتمثل الطاولات والمقاعد، والإيماءات

والتعبيرات تستخدم لتمثل الإيماءات والتعبيرات، ومن المهم أن الطريقة التى يفسر بها الناس هذه الإشارات الظاهرية تتشكل إلى حد كبير من خلال تاريخهم الشخصى وخلفيتهم الثقافية، فبالنسبة لبعض الناس فإن مقعدًا مصممًا بطريقة الفن الحداثى قد يبدو عتيق الطراز، بينما يراه آخرون على أنه طراز مستقبلى. وبالنسبة لبعض الجمهور الأمريكى تكون إشارة اليد التى تعنى عند الإيطاليين "تعال هنا" قد تعنى "اذهب هناك".

إن تعود المتفرجين على الأداء التمثيلى فى الحياة اليومية يخلق إطارًا تفسيريا كثيفًا، وهذا الإطار هو أحد المرشحات التى يقوم من خلالها الجمهور بمعايشة الأداء التمثيلى فى السينما. وهناك مرشح آخر يتم خلقه بواسطة نوع أكثر تحديدًا من الخبرات والتجارب، وهو معرفة المتفرج بالوسائط والثقافة الجماهيرية. وكما هو الحال مع المشاهير، ونجوم الأنماط الفيلمية، والممثلين التقليديين، فإن المتفرج يعايش العديد من الأداء التمثيلى السينمائى من خلال الصورة التى اشتهر بها الممثل (إنها الصورة المركبة التى تأتى من صورة الممثل فى سلسلة من أفلامه)، أو من خلال صورة النجومية (وهى صورة ذات أبعاد عديدة يتم خلقها عن طريق القصص التى تدور حول حياة الممثل الشخصية). وهناك أيضًا إطار أو مرشح آخر يحدد استجابة المتفرج وتفسيراته، ويتولد من نوع خاص آخر من الخبرة، وهو معرفة المتفرج بتاريخ السينما وتقاليد فنون الأداء.

وإذا كانت معظم إشارات فنون الأداء مستقاة من الحياة اليومية، فإنه حتى فى السينما الأوربية والبريطانية والناطقة بالإنجليزية يكون ذلك حقيقيا بقدر الاعتماد على تقاليد فنون الأداء، والتى يؤثر معظمها فى السينما. وعلى سبيل المثال فإن أداء أورسون ويلز (١٩١٥ ـ ١٩٨٥) فى "المواطن كين" (١٩٤١)، والذى يتضمن مشاهد تعتبر نموذجًا للأداء التعبيرى (أى الذى يعتمد على تقاليد المدرسة التعبيرية ـ المترجم)، هذا الأداء يستخدم أحيانًا إشارات الأداء غير ذات العلاقة مباشرة مع الحياة اليومية. وفى اللحظات ذات العاطفة البالغة، مثل تلك التى يحطم فيها كين الأثاث فى غرفة نوم زوجته، بعد أن هجرته مباشرة،

يستخدم ويلز تعبيرات وإيماءات وأفعالاً مفرطة فى أسلوبيتها، لكى يوحى بالتجربة الداخلية العاطفية للشخصية. إن إيماءاته وأفعاله أضخم وأكثر مبالغة من الإيماءات والأفعال المستخدمة فى الحياة اليومية، وتعبيرات وجهه منقطعة الصلة تمامًا عن تعبيرات الوجه فى تفاعلات الحياة اليومية. وبالمقارنة، فإن أداء ميريل ستريب التى فازت بجائزة الأوسكار يختلف عن دورها فى فيلم "اختيار صوفى" (١٩٨٢)، الذى يمثل التقاليد الطبيعية (أى المعتمدة على المدرسة الطبيعية أو المذهب الطبيعى - المترجم) فى الأداء التمثيلى السينمائى، هذا الأداء يعتمد على إشارات الأداء الموجودة فى الحياة اليومية. وعلى سبيل المثال، فى اللحظات المفرطة فى عاطفيتها، مثل تذكرها تجربة تسليمها ابنتها إلى الضباط النازيين، تستخدم ميريل ستريب إشارات جسمانية مألوفة لكى توحى بالتجربة الداخلية العاصفة للشخصية، إنها تخلق صورة امرأة فى حالة جيشان عاطفى من خلال دموعها وأنفها الذى يسيل، واحمرار لون وجنتيها، وتحشرج صوتها، ولهاث أنفاسها، ونظراتها الزائغة.

وفى السينما العالمية، من الواضح أن إشارات الأداء التمثيلى تعكس التقاليد الثقافية والجمالية التى تؤسس سياق الإنتاج السينمائى، والتقاليد المسرحية هى العامل الأكثر أهمية بشكل خاص، ويجب على المتفرج الغربى أن يعرف مثلاً أن أوبرا بكين ذات تأثير بالغ فى السينما الصينية، وأن الدراما السنسكريتية هى المؤثر الرئيسى فى السينما الهندية. ومن أجل تذوق التحولات السريعة فى النغمة والطاقة لأداء الممثلين فى فيلم مثل "القاتل" (١٩٨٩) للمخرج جون ووه (ولد عام ١٩٤٦) من هونج كونج، فإن على المرء أن يعتاد تقاليد الأداء فى أوبرا بكين. وبالمثل، فلكى نفهم كيف أن الأداء التمثيلى يساهم فى تحولات المزاج والإحساس فى فيلم مثل "زفاف مونسون" (٢٠٠١) للمخرجة الهندية ميرا ناير (ولدت عام ١٩٥٧)، فإنه من المفيد أن نعى تأثير الدراما السنسكريتية حتى على الأفلام الهندية المنتجة عالميا. (ملاحظة من المترجم: "مونسون" هى الرياح الموسمية فى الهند).

وحتى عندما تكون هناك تقاليد مسرحية مشتركة، فإن الأفلام تنفصل عن جمهورها من خلال تباعد الزمان، والمكان، والموقف الاجتماعى، فالجمهور المعتاد على التقاليد المسرحية الأوربية والناطقة بالإنجليزية ينظر إلى الأفلام التى تنتمى إلى عصور مختلفة، وصناعات سينمائية قوية مختلفة، على نحو يساعد على توضيح حقيقة أن الأداء التمثيلى يعكس تقاليد ثقافية وسينمائية تغذى سياق الإنتاج السينمائى. وعلى سبيل المثل فإن أداء شيرلى تيمبل (ولدت عام ١٩٢٨) فى فيلم مثل "الكولونيل الصغيرة" (١٩٣٥) هو أداء مختلف تمامًا عن الأداء فى فيلم مثل "مدينة الأطفال الضائعين" (١٩٩٥) ذى المسحة الفانتازية القاتمة. والتناقض بين الأداءين لا يعكس عملية تطورية فى التمثيل، بل حقيقة أن الأفلام تعتمد على تقاليد تاريخية محددة فى تجسيدها لنوع (رجل /امرأة)، والعمر، والطبقة، والتقاليد الإثنية، والمحلية.

ففى عصر الإستوديو فى هوليوود، كانت الشخصيات فى أفلام مثل "الكولونيل الصغيرة" تجسيدًا لأنماط اجتماعية تجتمع معًا لكى تصور حقائق أخلاقية. وفى فيلم حداثى مثل "رجل هرب" (١٩٥٦) من إخراج بريسون، تكون الشخصيات الإنسانية مجرد لمحات تم تجريدها إلى سمات جوهرية. وفى فيلم من النزعة الطبيعية مثل "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤) للمخرج الأمريكى المستقل جون كاسافيتيس (١٩٢٩ ـ ١٩٨٩)، توجد الشخصيات فى بيئات اجتماعية، وتنبع تصرفاتها من تاريخها الشخصى وظروفها البيئية. وفى فيلم ما بعد حداثى مثل "مدينة الأطفال الضائعين"، تكون الشخصيات مجرد سمات تم تلفيقها معًا، أو أصداف جوفاء من كينونات تدور فى مجتمع مشبع بالحكايات.

إن مفهوم فيلم ما عن الشخصية سوف يكشف عادة عن النظرات السائدة فى ثقافة هذا الفيلم. وعلى سبيل المثال، فى فيلم دى دابليو جريفيث "براعم متكسرة" (١٩١٩)، فإن شخصية الرجل الصينى الشاب (ريتشارد بارتيلمس) أكثر تعقيدًا من أنماط الشخصيات فى تلك الحقبة، لكنه لا يزال "شرقيًا" غامضًا، بينما المرأة الضالة الشابة (ليليان جيش)، التى قتلها أبوها السكير، يمنحها الفيلم زمنًا كافيًا

فى السرد لكى يحول حالة نموذجية من العنف العائلى إلى قصة امرأة شابة محددة، والمفاهيم المختلفة المتعددة حول الشخصية فى فيلم ما يمكن أن تخلق أيضًا مستويات من النقد الاجتماعى، ففى فيلم "ذكريات التخلف" (١٩٦٨) للمخرج الكوبى توماس جوتيريز أليا (١٩٢٨ ـ ١٩٩٦)، فإن النساء اللاتى يخلع عنهن سيرجيو (سيرجيو كوربيرى) ثيابهن فى ذهنه وهو يمر بهن فى شوارع هافانا. يتم تصويرهن كأنماط اجتماعية، خاصة النساء فى المناطق الاستوائية اللاتى يعشن فى ظروف التخلف الاقتصادى والاجتماعى. وبشكل مثير للاهتمام، فإن استخدام الفيلم للتعليق من خارج الكادر، والفلاشباكات الذاتية، يحثنا على رؤية سيرجيو باعتباره فردًا متفردًا ونمطًا اجتماعيًا، كرجل كوبى يعيش ظروف التخلف بسبب نظرته الجنسية إلى الأمور.

وحتى النظرة السريعة إلى تاريخ السينما وتقاليد فنون الأداء، تشير إلى أن الأداء التمثيلى يمد بجذوره فى مفاهيم محددة عن الشخصية، والشخص، والهوية. ومع ذلك يظل وصف هذه المفاهيم صعبًا إلى حد كبير بسبب أن الشخصيات فى السينما والأشكال الدرامية والروائية الأخرى لا توجد فى تصنيفات مستقلة مميزة، ولكن فى سياق متصل يتم تحديده بواسطة كونها نمطًا وفردًا فى آن واحد معًا، وكما توحى الأمثلة السابقة، فإن مفهوم الشخصية يوجد فى سياق متصل حتى داخل فيلم واحد، على الأقل لأن لهذه الشخصيات وظائف الحبكة تتراوح من الكومبارس، إلى الساعى وعامل التوصيل، والصديق الحميم، والخصم، والبطل أو البطلة.

التمثيل بين التقديم والتجسيد

توجد أساليب التمثيل أيضًا فى سياقات، هناك على أحد الأطراف أساليب التقديم، وفى الطرف المقابل أساليب التجسيد، والفرق بين الاثنين ليس قاطعًا. والمعرفة التى يملكها المتفرج، وخبرته وتجاربه، وتوقعاته، تساعد على تحديد إذا ما كان أداء تمثيلى محدد هو تقديمًا أم تجسيدًا. بل إن الأسلوبين يظهران فى

أفلام مختلفة خلال الفترة نفسها التاريخية، أو حتى داخل الفيلم الواحد، وتوجد تدرجات الأساليب التمثيلية بين التقديم والتجسيد حتى فى الفترات المبكرة من التمثيل السينمائى. لقد كان أسلوب التقديم واضحًا فى الأداء التمثيلى للأفلام القصيرة الأولى المؤلفة من مشهد واحد، مثل "قبلة مارى إيروين" (١٨٩٦)، و"رقصة فاتيما" (١٩٠١)، وأفلام الخدع ذات المشهد الواحد مثل "السيدة تختفى" (١٨٩٦) و"كيف يشعر المرء عندما يفيض به الكيل" (١٩٠١). لكن هناك أنواعًا أخرى من أفلام المشهد الواحد تبدو كأنها تقتنص السلوك "الطبيعى" للبشر كأفراد، وعلى سبيل المثال فإن أفلام "شرائح الحياة" التى قدمتها شركة لوميير كان يتم إعدادها لكى توحى بمشاهد لأفراد منخرطين فى نشاطات مألوفة، وهى مشاهد متقنة حتى إن أفعال هؤلاء الأفراد تكشف عن سمات مميزة فى شخصياتهم. وفى أفلام تبدو تسجيلية من واقع الحياة، مثل "مغادرة مصنع لوميير" (١٨٩٥). و"معركة بكرة الثلج" (١٨٩٦)، يمكن رؤية رجال منفردين يركبون الدراجات وسط الزحام، ويبدو أنهم يستمتعون بالتهريج هنا وهناك. وفى فيلم "أطفال يحفرون بحثًا عن القواقع" (١٨٩٦)، هناك امرأة شابة فى مقدمة الكادر تبدو قلقة إلى حد ما بسبب تصويرها، وفى الوقت الذى يكشف هؤلاء الأفراد عن وعيهم بوجود الكاميرا، على عكس الشرائط وأفلام الحيل الأولى، فإنهم لا يظهرون كأنهم على مسرح، وإنما كما لو أنهم يعيدون تمثيل مشاهد من الحياة اليومية، ويفصحون بشكل غير متعمد عن عناصر من شخصياتهم الفردية.

إن أسلوب أو أساليب التمثيل الموجودة فى فيلم ما تعكس مفهوم الشخصية، ومفهوم السينما فى قلب هذا الفيلم المحدد. وبكلمات غاية فى البساطة، فإن أساليب التقديم فى التمثيل تستخدم لتقدم أنماط الشخصية أو أنماطًا اجتماعية، بينما أساليب التجسيد فى التمثيل تستخدم لكى تقدم شخصيات ذات سمات شخصية وفردية متفردة وظاهرة، وعلى سبيل المثال، فإن أسلوب التقديم فى التمثيل موجود فى فيلم "صنع مواطن أمريكى" (أليس جاى بلاشيه، ١٩١٢)،

والذى يلقى الضوء على أنماط اجتماعية محددة، بينما أسلوب التجسيد فى التمثيل عند ليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣) فى فيلم "قلب الأم" (١٩١٣) يوحى بشخصية ذات سمات فرية محددة. وأسلوب التقديم فى التمثيل موجود أيضًا فى أفلام حداثية تم تصميمها طبقًا لمبادئ تصويرية أو تشكيلية، ففى فيلم "أكتوبر" أو "عشرة أيام هزمت العالم" (١٩٢٧)، يستخدم إيزنشتين القوة الموحية للصورة المسرحية، والقوة التحريضية للوحة اجتماعية، لكى يقدم وجهة نظره كمخرج. وبالمقارنة، فإن أساليب التجسيد فى التمثيل موجودة عادة فى أفلام التيار السائد التى تم تصميمها طبقًا لمبادئ روائية، ففى فيلم "مرتفعات ويذرينج" (١٩٣٩) يستخدم ويليام وايلر الكادر السينمائى لكى يخلق نافذة على عالم يشبه الحقيقة، ويدعو المتفرج إلى أن يعثر على حالات ذات أصداء وجدانية عنده.

وفى العادة، فإن دراسات التمثيل فى الأفلام المبكرة تناقش أساليب التقديم فى التمثيل فى الأفلام الأمريكية والأوربية المنتجة قبل عام ١٩١٣. ويتفق الدارسون على أن أساليب التقديم كانت سائدة فى الأفلام المنتجة قبل عام ١٩٠٨، كما استخدم الدارسون مصطلحات عديدة مختلفة، مثل "مسرحى"، أو "متكلف"، أو "ميلودرامى"، أو "رومانسى"، لوصف التمثيل فى السينما المبكرة. والنقطة البارزة فى دراساتهم هى أن السنوات الأولى للسينما الأوربية والناطقة بالإنجليزية كانت تقدم أداء تمثيليًا يتسم بالمبالغة فى التأكيد على التعبيرات والوقفات والإيماءات. وكان الأداء التمثيلى فى هذه السينما المبكرة مرتبطًا بالتقاليد المسرحية حيث المناظر العامة هى المهمة، لذلك كان متميزًا بأوضاع الجسد التى تمثل بشكل قوى فى الموقف العاطفى أو السردى.

ويرى العديد من الدارسين انتقالاً فى العقد الثانى من القرن العشرين، من أساليب التقديم فى التمثيل إلى أساليب التجسيد، ويرتبط هذا التغير فى أسلوب التمثيل مع بروز النزعة الطبيعية فى مسرح نهايات القرن التاسع عشر، وتطورات الممارسة السينمائية، حيث أصبحت الأفلام من أشكال الترفيه للجمهور من

الطبقة الوسطى، واستخدم الدارسون مصطلحات مثل "تمثيل يحاكى الحقيقة"، و"أداء ذى نزعة طبيعية"، و"تمثيل واقعى"، لوصف أساليب التجسيد فى التمثيل التى رافقت الانتقال إلى الأفلام الروائية الطويلة، ونهضة نظام النجوم. وعلى نقيض الوقفات المبالغة فى أساليب التقديم فى التمثيل، فإن التمثيل بالتجسيد يتضمن استخدامًا كبيرًا للإكسسوار، وترتيب أوضاع وحركات الممثلين بالنسبة للكاميرا، وإعداد المشاهد للكشف عن الصراع الدرامى والخبرات الداخلية للشخصيات.

وبحلول العشرينيات، كان أسلوب التجسيد فى التمثيل هو الشائع فى السينما الأمريكية والأوربية، وهكذا أصبح أحد عناصر الممارسة السينمائية يواجه تحديًا، ففى الوقت الذى استمرت فيه أفلام التيار السائد فى تقديم أسلوب التجسيد فى التمثيل، كان السينمائيون الذين تأثروا بالسينما السوفييتية يرفضون هذه الأساليب على أساس أنها إحدى الطرق الثقافية الخبيثة لصناعة السينما، لزرع وعى زائف فى الجماهير العريضة، وبالتحول إلى المسرح الملحمى والأشكال التسجيلية، فإن السينمائيين اليساريين قدموا أفلامًا مثل "كوهله فامبى" (١٩٣٢) و"الوطن الأصلى". كما أن السينمائيين التجريبيين صنعوا أعمالاً تقارن أحيانًا بالأفلام السريالية من العشرينيات والثلاثينيات، وبدأوا فى استخدام أساليب التقديم فى التمثيل ليصوروا شخصيات نمطية بدائية فى حكايات تشبه الأحلام، مثل فيلم "شبكات ما بعد الظهيرة" (١٩٤٣).

كان الحداثيون لا يطيقون تقاليد السينما والمسرح التقليديين، ومنهم جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠) الذى وجد استلهامًا من الأعمال المسرحية لبيرتولت بريشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦)، التى قدمها لفرقة بيرلينر خلال الخمسينيات، وتأثير آراء بريخت على الفن الدرامى واضح فى الأفلام التى أخرجها جودار، وأعمال سينمائيين مثل دانييل أوييه (ولدت عام ١٩٣٦) وجان مارى شتراوب (ولد عام ١٩٣٣)، اللذين تأثرا بإسهامات جودار فى الموجة الجديدة الفرنسية. وفى هذا الاتجاه من السينما الحداثية، يتم تقديم الشخصيات كأنماط اجتماعية أو

شخصيات نمطية. إن الأداء التمثيلى المتباعد عن العاطفة يعوق التواصل مع التجارب الداخلية للشخصية، والشخصيات تبدو أقرب إلى قارئى نشرة الأخبار، وبذلك فإن الممثلين يحطمون الإيهام بعالم روائى متخيل بواسطة استخدام التحدث مباشرة إلى المتفرج، إنهم يعملون كما لو كانوا صورًا ثقافية أو تنتمى لوسائط الاتصال أكثر من كونهم شخصيات، ليصبح الممثلون قطعًا وأجزاء من التصميم التشكيلى للفيلم.

وفى أفلام جودار، تكون عناصر الأداء التمثيلى مجرد جزء واحد من الكولاج السمعى البصرى، ويعمل الأداء التمثيلى بشكل مستقل عن أو مناقض للتكوين، والمونتاج، وحركة الكاميرا، والعناصر السينمائية الأخرى. والممثلون عند جودار نماذج للأنماط الاجتماعية، وهم يعرضون القليل من العاطفة أو لا يعرضونها على الإطلاق، وعادة ما يقدمون معلومات عن الموقف الاجتماعى والسردى للشخصيات من خلال إعادة تمثيل إيماءة ما، أو الوقوف بطريقة مقتبسة عن الثقافة السينمائية أو ثقافة وسائط الاتصال. وعلى سبيل المثال، فى مشهد من فيلم "على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠)، يمسح جان بول بيلموندو بإصبعه الإبهام على شفتيه وهو يتأمل، محاكيًا إيماءة كانت الشخصيات التى يلعبها قد شاهدتها على ملصق إعلانى للممثل همفرى بوجارت (١٨٩٩ ـ ١٩٥٧).

وقد حثت كتابات بريشت عن المسرح الملحمى نقاد السينما لكى يروا الأسلوب المبتور فى الأداء التمثيلى فى أفلام حداثية باعتباره أسلوبًا "بريشتيًا". وقد استخدم هذا المصطلح للتفريق بين التقديم المختزل للأنماط الاجتماعية عن الأسلوب الأكثر اصطناعًا وتكلفًا الذى استخدم فى السينما المبكرة، ويوصف الأداء التمثيلى الفاتر فى الأفلام الحداثية بأنه بريشتى، فإن الأداء المعبر فى أسلوب التجسيد اعتبر منتميًا إلى "ستانسلافسكى". والرابطة بين أساليب التجسيد والممثل المخرج صاحب النظرية الروسى كونستانتين ستانسلافسكى (١٨٦٣ ـ ١٩٣٨) ليست رابطة تثير الدهشة أو مفاجئة، ففى عام ١٩٠٦ كانت الجولة الأوربية الأولى لمسرح الفن بموسكو، والتى أثارت نقاد المسرح، وجعلتهم

يناقشون التفاصيل المثيرة للإعجاب فى عمل الممثل المسرحى، وكانت مقالاتهم سببًا فى جذب الانتباه إلى قدرة الممثلين على خلق انطباع الحياة اليومية، وخلال جولات مسرح الفن بموسكو فى أمريكا فى عامى ١٩٢٣ و١٩٢٤، والتى تضمنت مسرحيات من جولة الفرقة فى عام ١٩٠٦، مثل "الحضيض"، و"القيصر فيودور"، و"بستان الكرز"، و"الشقيقات الثلاث"، تأثر النقاد الأمريكيون بدورهم ببساطة وطبيعية أداء الممثلين.

إن هناك ارتباطًا بين "النظام" متعدد الأبعاد الذى طوره ستانسلافسكى عبر حياته الفنية، وأساليب التجسيد فى الأداء التمثيلى، لأن "النظام" تضمن طرائق ومناهج جديدة يمكن للممثلين استخدامها لتحضير أداء مناسب لمتطلبات النزعة الطبيعية لأواخر القرن التاسع عشر، وتنفيذ هذا الأداء. وعلى سبيل المثال، بدراسة لوحات الفن التشكيلى وأعمال النحت التى تخلق أوضاع الجسد التى تفصح عن الحالات الوجدانية للشخصيات، تعلم الممثلون الذين يستخدمون "نظام" ستانسلافسكى استخدام تحليل السيناريو من أجل فهم ظروف الشخصية، والعالم الروائى للسيناريو. إن الممثلين بطريقة ستانسلافسكى لا يخلقون صورًا محددة فى أدائهم التمثيلى، ولكنهم بدلاً من ذلك يهتمون بالبحث التاريخى وملاحظة الحياة اليومية، وهذا البحث يمنحهم أساس الخلق الإبداعى للتفاصيل حول تاريخ الشخصيات ومحيطها الاجتماعى، وعندما يجتمع ذلك بالتدريبات التى تزيد قدرة الممثلين على الاسترخاء على خشبة المسرح، وتركيز الانتباه على زملائهم الممثلين، فإن عملية تحليل السيناريو التى صممها ستانسلافسكى جعلت من الممكن بالنسبة للممثلين خلق أداء تمثيلى يبدو كأنه مأخوذ مباشرة من الحياة اليومية.

وبدءًا من العشرينيات، تعامل أغلب الممثلين فى الولايات المتحدة مع الأداء التمثيلى من خلال استخدام إستراتيجيات تعتمد على فهم تناول الممثل للتدريبات، وتطوير الشخصية، والأداء، كما وضع خطوطها "نظام ستانسلافسكى". وفى الثلاثينيات ظهر مخرجو الحوار، الذين يعملون مع الممثلين

السينمائيين لتطوير التشخيص، كما ظهر مدربو الدراما، الذين طوروا برامج تدريب الممثلين للشركات الكبرى، وأصبح هؤلاء وأولئك جزءًا متكاملاً فى العملية الصناعية للأفلام فى هوليوود. وفى معاهد مثل "الأكاديمية" الأمريكية للفن الدرامى"، و"معهد باسادينا"، تعلم الممثلون العاملون فى السينما الطرق والمناهج العلمية، والحديثة والمنهجية، لتطوير التشخيص والعمل فى الأفلام، والتحق العديد من ممثلى السينما بفصول دراسية فى "معمل الممثلين" فى هوليوود، والذى تأسس فى عام ١٩٤١ بواسطة ممثلى "مسرح الفرقة": موريس كارنوفسكى (١٨٩٧ ـ ١٩٩٢)، ورومان بوهنين (١٨٩٤ ـ ١٩٤٩)، وجيه إدوارد برومبيرج (١٩٠٣ ـ ١٩٥١)، وفيبى براند (١٩٠٧ ـ ٢٠٠٤)، وجميعهم شارك ستيلا آدلر وسانفورد مايزنر فى معارضة تفسير لى ستراسبيرج لستانسلافسكى). وكانت الدراسات فى "معمل الممثلين"، والمعاهد الراسخة، بالإضافة إلى دورات العمل مع مدربى الدراما مثل صوفى روزينشتاين، كانت جميعها تمد جذورها فى رأى ستانسلافسكى بأن الممثل يجب أن يسأل ماذا يمكن للشخصية أن تفعل فى ظروف معينة. وفى أواخر الأربعينيات، عندما اختصرت الشركات السينمائية الكبرى استثماراتها فى إجراء عقود احتكار مع الممثلين، ودفعت تحالفات الجبهة الشيوعية إلى إغلاق "معمل الممثلين"، قام روبرت لويس (١٩٠٩-١٩٩٧)، وإيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣)، وشيريل كراوفورد (١٩٠٢-١٩٨٦)، بتأسيس "إستوديو الممثلين" فى نيويورك. وبعد ذلك بفترة قصيرة أصبح لى ستراسبيرج (١٩٠١ ـ ١٩٨٢) هو المدير الفنى للإستوديو، وخلال العقود التالية أضفى ستراسبيرج شهرة على طريقة "المنهج" الأمريكى فى التمثيل، والذى يعكس "نظام ستانسلافسكى" بأن يشجع الممثل على أن يسأل كيف يشعر المرء إذا كان فى الموقف الذى تعيشه الشخصية.

والفرق الذى يسعى الدارسون لتحديده فيما يخص أسلوب الأداء البريشتى وأسلوب الأداء الستانسلافسكى هو فرق مهم، لكن من الأفضل فهمه على أنه تناقض بين أسلوب التقديم وأسلوب التجسيد. ففى فيلم من عصر الإستوديو

الهوليوودى مثل "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (فرانك كابرا، ١٩٣٩)، كان المونتاج والتكوين خاضعين لحركات الممثلين وتعبيرات الوجه. إنهما مثل النص الموسيقى للفيلم وتصميمه الصوتى، يقومان بوظيفة مساعدة المتفرج إلى التجارب الذاتية للشخصية ورغباتها، وأداء الممثلين تم تصميمه للكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات التى يقومون بها. وبالمقارنة، ففى فيلم حداثى مثل "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٧) لجودار، فإن المونتاج والتكوين يتحاشيان اللقطات القريبة، وطريقة التناول تحذف اللقطات المشحونة بالعاطفة أو التى تسعى للتطهير، بحيث لا تظهر مثل هذه اللقطات على الشاشة، وفى هذا الفيلم فإن المونتاج، والتكوين، وتصميم الصوت، وحركة الكاميرا، تكون أيضًا جميعها غير ذات علاقة بحركات الممثلين وتفاعلات علاقاتهم، وبدلاً من ذلك فإنها تقدم تعليقًا على نمر الفيلم (مشاهده) التى تثير قضايا، والأشخاص فى الفيلم لا يتم تحديدهم من خلال سمات شخصية خاصة بهم، وإنما يقدمون أنماطًا اجتماعية تشكلت فقط من خلال قوى وعوامل خارجية.

وباختصار، قد يكون من المنطقى مناقشة الأداء الستانسلافسكى فى أفلام مثل "مستر سميث يذهب إلى واشنطن"، والأداء البريشتى فى أفلام مثل "عطلة نهاية الأسبوع"، لكن ذلك سوف يلقى غموضًا على معلومة مهمة حول النظام متعدد الوجوه الذى طوره ستانسلافسكى. إن الدارسين والممارسين على السواء يقرون اليوم بأن "نظام ستانسلافسكى" يمكن استخدامه لخلق طيف واسع من أساليب الأداء، وهم يرون قيمة فى تحليل النصوص من أجل فهم: (١) المشكلات التى تحتاج الشخصية لحلها حتى تصل إلى هدفها، (٢) الأفعال المحددة التى سوف تقوم بها الشخصية لتصل إلى هدفها، (٣) بناء المشاهد التى تنبع من الأفعال التى تقوم بها الشخصية لتصل إلى هذا الهدف. والعديد من الدارسين يقرون اليوم بأن بريشت كان فى الحقيقة يستخدم "نظام ستانسلافسكى" لتطوير الأداء، وأن طريقة بريشت فى تصميم حركة الممثلين كانت تتطلب من الممثلين مخاطبة الجمهور مباشرة، واستخدام أداء لا يحاكى الواقع،

وأساليب تمثيلية مشبعة بطاقة حيوية متحركة تشبه أداء السيرك والصالات الموسيقية.

إن وصف الأداء فى أفلام التيار الرئيسى فى هوليوود بأنه أداء ستانسلافسكى، ووصف الأداء فى الأفلام الأوربية الحداثية بأنه بريشتى، يبعدان المتفرج عن أن يرى أنه حتى فى الأداء التجسيدى الخالص فإن الممثلين يخطون خارج الشخصيات، للتعليق على هذه الشخصيات وعلى أدائهم لها. إن ما يجعل الأداء فى أفلام كاسافيتيس جذابًا، هو حقيقة أنه لا يخلق فقط شخصيات تعلق فى الذاكرة، لكنه يحتوى أيضًا على لحظات يبدو فيها أن الممثلين يعلقون على السرد وعلى مشاركتهم فى الفيلم. كما أن الإمكانية البريشتية فى الأداء الستانسلافسكى تتضح أيضًا فى الكثير من حالات أداء أورسون ويلز. فأدواره فى "جين إير" (١٩٤٤)، و"الرجل الثالث" (١٩٤٩)، و"صيف ساخن طويل" (١٩٥٨)، و"لمسة الشر" (١٩٥٨)، و"أجراس عند منتصف الليل" (١٩٦٥)، لا تقدم الشخصية فقط إلى المتفرج، أو أداء النجم للشخصية، ولكنها تثير التعاطف مع الشخصيات، وتقدم نقدًا للظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تقدم الشخصيات نماذج لها، كما تعلق على ويلز كفنان يعمل فى صناعة السينما التى تقوم على الرأسمال.

وجهات نظر متغيرة عن الأداء عبر الوسائط المختلفة

لقد وصل الدارسون السينمائيون إلى الرأى بأن أساليب التمثيل بالتجسيد أو التقديم هى إمكانات موجودة فى سياق متصل، وليستا معالجتين متناقضتين ومستقلتين عن بعضهما، كما أن الدارسين يقرون بأن الممثلين يعتمدون على طيف واسع من الطرق والمناهج لتحضير الأداء السينمائى وتنفيذه. إن إدراك أن الأداء السينمائى والمسرحى يحتاجان إلى العمق نفسه من التحضير، وأن كل سياق يتطلب تعديلات خاصة، يجعل دارسى السينما يتفادون التعريفات الخاصة بالتمثيل السينمائى التى تتضمن تعارضًا صارمًا بين التمثيل المسرحى والتمثيل

السينمائى. وبدلاً من ذلك فإنهم يصلون إلى فهم أعمق من الفيديو وفنون الأداء، والتليفزيون ودراسات الأداء، لذلك فإنهم يرون اليوم ارتباطًا بين الأداء فى السينما فى أشكال الوسائط الأخرى، وهناك كتب تتضمن مجموعات من هذه الدراسات، مثل "أكثر من طريقة واحدة" (بارون، كارسون، توماسولو، ٢٠٠٤)، تقدم مناهج دراسية تتضمن طرقًا تساهم فى عناصر الأداء، وتشترك فى معانى الأفلام وتأثيراتها الوجدانية، حتى لو كان المتفرج يقابل أداء على علاقة بالعناصر الأخرى للتصميم البصرى والسمعى والسردى للفيلم.

لقد طور الدارسون طرقًا ذات ظلال عديدة لتناول الأداء السينمائى، والأعمال التى تنتمى لفنان واحد، وهم يقرون بأن الأداء التمثيلى السينمائى مصنوع من التعبيرات الجسمانية والصوتية للممثلين، حتى فى الحالات التى يحافظ فيها المخرجون مثل ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) على درجة كبيرة من التحكم، بخداع الممثلين، وإعطائهم معلومات خاطئة، وقراءات للحوار وحركات جسمانية محددة سلفًا، والدارسون يقرون بأن الأداء السينمائى يعتمد على أصوات الممثلين، وأجساد الممثلين، كمصدر لحركات الشخصيات، حتى فى أفلام التاريخ والمولدة كمبيوتريًا. ومثل الأداء فى أشكال متباينة فى المسرح، والفيديو، والتليفزيون، والوسائط الجديدة، فإن التمثيل فى السينما يعتمد - فى جزء منه على الأقل - على الممثلين الذين يستخدمون أجسادهم وأصواتهم لخلق الانطباعات، والحالات المزاجية، والتشخيصات.

اقرأ أيضًا:

"اختيار الممثلين"، "ممثلو الشخصيات النمطية"، "الممثلون الأطفال"، "الإخراج"، "نظام النجوم"، "الممثلون المساعدون"، "المسرح".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Baron, Cynthia, Diane Carson, and Frank P. Tomasulo, eds. *More Than a Method: Trends and Traditions in Contemporary Film Performance*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2004.

Barton, Robert. *Acting Onstage and Off.* 4th ed. Belmont, CA: Wadsworth, 2005.

Benedetti, Robert. *Action! Acting for Film and Television*. Boston: Allyn and Bacon, 2001.

Brewster, Ben, and Lea Jacobs. *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press, 1997.

Cardullo, Bert, Harry Geduld, Ronald Gottesman, and Leigh Woods, eds. *Playing to the Camera: Film Actors Discuss Their Craft*. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.

Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. London: Harwood Academic, 1998.

Lovell, Alan, and Peter Krämer, eds. *Screen Acting*. London: Routledge, 1999.

Naremore, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1988.

Pearson, Roberta E. *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Rosenstein, Sophie, et al. *Modern Acting: A Manual*. New York: Samuel French, 1936.

Tomlinson, Doug, ed. *Actors on Acting for the Screen*. New York: Garland, 1994.

Tucker, Patrick. *Secrets of Screen Acting*. 2nd ed. New York: Routledge, 2003.

Weston, Judith. *The Film Director's Intuition: Script Analysis and Rehearsal Techniques*. Studio City, CA: Michael Wiese, 2003.

Wexman, Virginia Wright. *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Wojcik, Pamela Robertson, ed. *Movie Acting: The Film Reader*.
New York: Routledge, 2004.

كتب هذا الفصل

سينثيا بارون

جون كاسافيتيس

(ولد فى نيويورك ٩ ديسمبر ١٩٢٩ وتوفى ٣ فبراير ١٩٨٩)

أفلام جون كاسافيتيس المستقلة تشكل تحديًا للتفريق بين الأفلام التسجيلية والروائية. إنها توصف أحيانًا بأنها أفلام منزلية، لأنها تبدو كما لو كانت تسجل لحظات أصيلة من تجارب أفراد بعينهم. والسمة الحميمة لهذه الأفلام تعكس تعاون كاسافيتيس طوال حياته الفنية مع المصور السينمائى آل روبان، وممثلين مثل جينا رولاندز (زوجته - المترجم)، وبيتر فولك، وبين جازارا، وسيمور كاسيل.

إن أفلام كاسافيتيس توجه انتباه الجمهور إلى عمل الممثلين، وليس إلى عمل المصور السينمائى، أو المونتير، أو مصمم الإنتاج، أو المخرج - وبعض السبب فى هذا يعود إلى اختيارات التكوين والمونتاج التى تبرز حركات الممثلين وتفاعلاتهم الدرامية بشكل مباشر. وهذه الأفلام تدور بشكل متفرد حول الممثل لأنها تتضمن بشكل دائم فقرات قصيرة حيث يضىء أداء الممثلين شخصياتهم، ويساعد على تقدم الحبكة، وفى الوقت ذاته يوجه الانتباه إلى لحظة سينمائية خاصة تقتنص أداء الممثلين خلال عملهم. وعلى عكس أفلام التيار السائد التى تدعو المتفرج إلى أن يحول انتباهه من الشخصية إلى النجم، أساسًا لأن صورة النجم تساعد على تجسيد الشخصيات النمطية، فإن فى أفلام كاسافيتيس لحظات حيث يبدو واحد أو أكثر من الممثلين خارج الشخصية، وهذه اللحظات العابرة تحث المتفرج على التفكير حول الممثلين فى موقع التصوير بالإضافة إلى التفكير فى الشخصيات داخل القصة، وإذا كانت هذه اللحظات عابرة، فإنها تعمق التأثير الوجدانى للمشاهد التى تتلوها؛ لأنه تم تذكير المتفرج بأن هؤلاء الناس

الحقيقيين يضحكون ويبكون ويأتون بتصرفات خرقاء - حتى لو كان ذلك فقط لخلق انطباع بأن لدى شخصياتهم مثل هذه التجارب. وحين ننظر اليوم إلى هذه اللحظات غير الواردة فى السيناريو فإنها توحى أيضًا بلمحة عن التجربة الشخصية للممثلين فى تلك اللحظة من صناعة فيلم.

وينبع احترام كاسافيتيس لإسهامات الممثلين من تدربه وعمله كممثل. وهو معروف بدور البطولة في السلسلة التليفزيونية "جونى ستاكاتو" (١٩٥٩ - ١٩٦٠)، ولأدائه التمثيلى فى أفلام مثل "جريمة فى الشوارع" (١٩٥٦)، و"حافة المدينة" (١٩٥٧)، و"القتلة" (١٩٦٤)، و"دستة أشرار" (١٩٦٧)، و"طفل روزمارى" (١٩٦٨). والأفلام التى أخرجها كاسافيتيس بنفسه تتضمن ثراء وتعقيدًا بسبب وجوده كممثل، فى "أزواج" (١٩٧٠) و"مينى وموسكوويتز" (١٩٧١) و"ليلة الافتتاح" (١٩٧٧). باعتباره ممثلاً مخرجًا ملتزمًا باكتشاف طرق التمثيل ومناهجه التى تساعد على ارتباط الممثلين ببعضهم بعضًا، وارتباطهم مع الجمهور، فإنه فى نهاية الخمسينيات قام بالاشتراك فى تأسيس "إستوديو فنون المنوعات"، وهو ورشة تستكشف طرق الارتجال.

ومثل أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية فى الأربعينيات والخمسينيات، فإن أفلام كاسافيتيس تعتمد على التصوير فى المواقع الحقيقية، وتمضى فى خطوط درامية ذات فقرات، وليس خطا كلاسيكيا ممتدًا، وهى تقدم ممثلين غير معروفين بصور نجومية خاصة بهم. وهى تنبع من الفترة حين كانت الدراما التليفزيونية التى يصنعها مؤلفون مثل بادى تشايفسكى، ومخرجون مثل ديلبيرت مان، تغير من السينما الأمريكية بأن تقدم للجمهور أداء تمثيليًا يقتنص التفاصيل الدالة والحميمية لشخصيات من الطبقة العاملة والطبقة الوسطى.

وكما هو الحال مع أفلام جودار، فإن أفلام كاسافيتيس كانت تعتبر نوعًا من السينما المباشرة، نوعًا يقر بتأثير صانع الفيلم على المادة المقدمة، ويحاول أن يعكس المادة ذاتها أو يكشف عنها، وبالنسبة لجودار وكاسافيتيس معًا، فإن الممثلين يقومون بوظائف غير تشكيلية أو سردية يتم تحكم المخرج بها، باعتبارهم

دليلاً تسجيليا على واقع اجتماعى وعاطفى لا يمكن تجسيده ببساطة فى سرد سينمائى روائى، وكان كاسافيتيس يُعتبر كتأثير على مخرجين مثل مارتين سكورسيزى وروبرت آلتمان، الذين يشاركونه فى الاهتمام الدائم بالتلاؤم غير المريح وغير المستقر بين التعبير عن الذات والسيناريوهات الاجتماعية.

مشاهدات مقترحة

"ظلال" (١٩٥٩)، "وجوه" (١٩٦٨)، "أزواج" (١٩٧٠)، "مينى وموسكوويتز" (١٩٧١)، "امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤)، "مقتل وكيل مراهنات صينى" (١٩٧٦)، "ليلة الافتتاح" (١٩٧٧)، "جلوريا" (١٩٨٠)، "تيارات الحب" (١٩٨٤).

مزيد من القراءات:

RECOMMENDED VIEWING

Shadows (1959), *Faces* (1968), *Husbands* (1970), *Minnie and Moskowitz* (1971), *A Woman Under the Influence* (1974), *The Killing of a Chinese Bookie* (1976), *Opening Night* (1977), *Gloria* (1980), *Love Streams* (1984)

FURTHER READING

Carney, Ray. *Cassavetes on Cassavetes*. New York: Faber and Faber, 2001.

———. *The Films of John Cassavetes: Pragmatism, Modernism, and the Movies*. Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 1994.

Charity, Tom. *John Cassavetes: Lifeworks*. London: Omnibus, 2001.

Kouvaros, George. *Where Does It Happen? John Cassavetes and Cinema at the Breaking Point*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Margulies, Ivone. "John Cassavetes: Amateur Director." In *New American Cinema*, edited by Jon Lewis, 275–306. Durham, NC: Duke University Press, 1998.

كتب هذا الفصل

سينثيا بارون

بيرتولت بريشت

(ولد باسم يوجين بيرتولد فريدريش بريشت فى أوجزبيرج بألمانيا فى ١٠ فبراير ١٨٩٨ وتوفى فى ١٤ أغسطس ١٩٥٦)

بيرتولت بريشت شخصية محورية فى مسرح القرن العشرين، وهو كاتب مسرحى تحول إلى الإخراج أيضًا لكى يترك تأثيره فى إنتاج أعماله، وعكست مسرحياته الأولى تأثير مذهب الدادائية ومذهب التعبيرية، وبدأ الإخراج فى عام ١٩٢٤، وحقق النجاح لأول مرة فى عام ١٩٢٨ بمسرحية "أوبرا الثلاثة بنسات". وظل يمارس المسرح فى ألمانيا حتى صعود هتلر إلى السلطة فى عام ١٩٣٣، ليقضى السنوات الخمس عشرة التالية فى المنفى، وخلال هذه الفترة كتب المسرحيات التى خلدت اسمه، لكن القليل من أعماله هو الذى تم إنتاجه، حتى عاد إلى ألمانيا (الشرقية). وخلال الخمسينيات كانت جولات المسرحيات البريشتية لها تأثير بالغ على رولان بارت، وجان لوك جودار، وآخرين مهتمين بالجماليات الحداثية والسياسات التى تميل إلى اليسار.

كما كان لكتابات بريشت عن الممارسة المسرحية تأثير عميق على المسرح والسينما، وعند حلول السبعينيات، قدم نقد بريشت للمسرح التقليدى نموذجًا للسينما السياسية التى تقدم تجريبًا جماليا، ولا يزال الاهتمام الممتد بدعوة، بريشت للممارسة المسرحية التجريبية يحث السينمائيين والممارسين المسرحيين على استكشاف العلاقات المتبادلة بين المؤدى (الممثل)، والمخرج، والمتفرج.

ولقد اشتهر بريشت بالتمييز بين المسرح الملحمى والمسرح الدرامى من التيار السائد. وطبقًا لبريشت، فإن لهذين النوعين من المسرح أهدافًا مختلفة، فالمسرح الملحمى يتم تصميمه لكى يلقى الضوء على ممارسات القوى الاجتماعية

والسياسية، بينما المسرح الدرامى يعود الناس على حقائق المجتمع القائم، وليس للمسرح الملحمى أسلوب ثابت أو مجموعة ثابتة من التقنيات، والمنطق فى اختيار العناصر الجمالية والجمع بينها منطق مختلف عن المستخدم فى المسرح الدرامى. وفى المسرح الملحمى، فإن العناصر الدرامية، والبصرية، والسمعية/ الموسيقية، توضع فى تناقض بين بعضها بعضًا لتؤكد على الطبيعة الذهنية لبناء التجسيد ذاته. وبالمقارنة، فإن المسرح الدرامى يؤلف بين هذه العناصر لكى يخلق انعكاسًا متسقًا ومثيرًا وجدانيًا للعالم كما حددته التقاليد والأساطير التى تخدم من فى السلطة.

وفى أعمال بريشت المسرحية، يتم تقديم إيماءات الممثلين وتعبيراتهم الصوتية فى تناقض مكانى و/ أو زمانى مع عناصر الأداء والإخراج المسرحى الأخرى. وفى كل لحظة، يجذب التفاوت بين الإضاءة، والعناصر المشهدية والموسيقية وعناصر الأداء، الانتباه إلى الواقع المجسد لهذه العناصر ذاتها. وبدلاً من أن تلتقى معًا لتخلق صورة مسرحية متجانسة، فإن التفاوت بين الأداء والعناصر المسرحية يبرز المعنى، ويجعل الحدث المسرحى كله متسمًا بالغرابة. إن ذلك يعتمد على مفهوم الشكلانيين الروس فى "التغريب"، ونظريات مدرسة براج عن الوظيفة الاجتماعية للفن و"تأثير إبراز عنصر ما"، لذلك استخدم بريشت مصطلح "التغريب" لوصف تأثير تقنيات الكولاج البصرى، والسمعى، والكوميدى/ الدرامى، الذى يحافظ على انتباه المتفرج تجاه الارتباط بين الواقع الاجتماعى والمواقف التى يتم تقديمها على المسرح.

وخلال حياته الفنية كلها، كان التلازم متكاملاً فى أعماله باعتباره كاتبًا ومخرجًا، واستمر التعاون اللصيق مع أفراد مثل المخرج إيروين بيسكاتور، والمؤلف الموسيقى كيرت فيل، والممثلة لوته لينا، والممثلة هيلين فيجيل، والذين أسس معهم "فرقة برلين" فى عام ١٩٤٩. وكان من أفضل أعماله "أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٢٨)، و"حياة جاليليو" (١٩٣٧)، و"الأم الشجاعة وأطفالها" (١٩٤١). و"الإنسان الطيب من سيتشوان" (١٩٤٣)، و"دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٤٨). وبعد هروبه

من البلدان التى احتلتها ألمانيا فى أوربا، عاش بريشت فى كاليفورنيا الجنوبية من عام ١٩٤١ حتى ١٩٤٧، وخلال هذه الفترة، تعاون بين الحين والآخر مع ممثلين، ومخرجين، وكتاب سيناريو، عاملين فى هوليوود. واختار أن يرحل عن الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٧ بعد أن أدى أداء رائعًا أمام لجنة النشاطات المعادية لأمريكا فى الكونجرس (الماكارثية - المترجم)، باعتباره شاهد النفى الحادى عشر فى المجموعة التى عرفت بعد ذلك باسم "العشرة من هوليوود".

مشاهدات مقترحة

"كوهله فامبى" (١٩٣٢)، "أنت وأنا" (١٩٣٨)، "الجلادون يموتون أيضًا" (١٩٤٣).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Brecht, Bertolt. *Brecht on Film and Radio*, edited and translated by Marc Silberman. London: Methuen, 2000.

———. *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, edited and translated by John Willett. London: Methuen, 1964.

Esslin, Martin. *Brecht: The Man and His Work*. New York: Norton, 1974.

Lellis, George. *Bertolt Brecht: Cahiers du Cinéma and Contemporary Film Theory*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1982.

Walsh, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*. London: British Film Institute, 1981.

سينثيا بارون

مارلون براندو

(ولد فى أوماها فى نبراسكا فى ٣ أبريل ١٩٢٤ وتوفى ١ يوليو ٢٠٠٤)

يعتبر الكثيرون مارلون براندو فى أغلب الأحيان أعظم ممثلى أمريكا. بدأ حياته المسرحية فى عام ١٩٤٤، واكتسب النجاح فى عام ١٩٤٧بأدائه فى مسرحية "عربة ترام اسمها الرغبة" من إخراج إيليا كازان، وبعد بداية حياته السينمائية فى عام ١٩٥٠، أصبح براندو بسرعة هو الممثل البارز فى فترة ما بعد الحرب فى أمريكا، وتلقى الترشيح للأوسكار عن أدائه فى فيلم "عربة ترام اسمها الرغبة" (١٩٥١)، و"يحيا زاباتا!" (١٩٥٢)، و"يوليوس قيصر" (١٩٥٣)، وفاز بجائزة الأوسكار لأدائه فى فيلم "على رصيف الميناء" (١٩٥٤).

وساعدت الدعاية المحيطة بهذه الأفلام على تأسيس فكرة أن أداء براندو المميز يمثل قدوم التمثيل بمدرسة "المنهج" فى هوليوود، ولكى نفهم عمل براندو باعتباره ممثلاً "المنهج"، فإنه من المهم إدراك أن مبادئ التمثيل وتدريب الممثل المرتبطة بهذه المدرسة قد تطورت على أيدى ثلاثة أشخاص مختلفين: ستيلا آدلر، ولى ستراسبيرج، وسانفورد مايزنر. وكان كل منهم يركز على طرق مختلفة فى الإعداد وتطوير الشخصية، فقد كان ستراسبيرج يركز على الذاكرة العاطفية، وآدلر تركز على التخيل، ومايزنر يؤكد على أهمية اتصال الممثلين، ولقد تلقى براندو فصولاً دراسية فى "إستوديو الممثل" عند افتتاحه فى نيويورك فى عام ١٩٤٧، لكنه لم يدرس مع ستراسبيرج، الذى انضم إلى إستوديو الممثل فى عام ١٩٤٨ وأصبح مديره الفنى فى عام ١٩٥١، وبدلاً من ذلك فإن براندو بدأ الدراسة منذ عام ١٩٤٢ مع آدلر فى "المدرسة الجديدة" فى نيويورك، وكان إيروين

بيسكاتور قد أسس "ورشة الدراما في المدرسة الجديدة"، حيث أسس مبادئ المسرح الملحمي التي جعلها بيرتولت بريشت شهيرة، وهذا ما أعطى لبراندو الفرصة لكي يؤدي في أعمال شكسبيرية ورمزية. وبدراسة براندو مع آدلر، تدرب على ألا يستخدم الذاكرة والتجربة الشخصية كأساس لتطوير التشخيص، لكنه تدرب على الدخول في العالم المتخيل للشخصية من خلال دراسة النص والتعليقات التاريخية التي قد تلقي الضوء على الظروف المحددة للشخصية.

كما تعلم براندو مع آدلر أيضًا الإيمان بأن الممثلين ليسوا فنانين منعزلين، وإنما مواطنون يجب أن تكون لديهم وجهة نظر حول المجتمع، ورفض براندو تلقي جائزة الأوسكار عن أدائه في فيلم "الأب الروحي" (١٩٧٢)، لاعتراضه على الطريقة التي تجسد بها أمريكا السكان الأصليين من الهنود الحمر، ويعتبر الكثيرون من النقاد هذا الموقف باعتباره إيماءة تتسم بالمبالغة في موقف سياسي قصير المدى. ومع ذلك، فإن الرؤية المتأنية للأدوار التي اختارها براندو خلال حياته الفنية، تكشف عن اهتمام طويل المدى لانتقاد الممارسة المنفلتة للسلطة. وتجسيدات براندو في "انعكاسات في العين الذهبية" (١٩٦٧)، و"احرق!" (١٩٦٩)، ثرية بشكل خاص في تصويرها الآثار المدمرة للسلطة، كما أن أدواره في "الأمريكي القبيح" (١٩٦٣)، و"الأب الروحي"، و"نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، أمثلة جيدة على قدرته على تقديم أداء يوحي برجال قساة وجذابين يتجاوزون حدود التعارف عليه اجتماعيًا، وفي الوقت الذي ارتبط فيه بشخصيات متمردة قام بتجسيدها، فإنه من الأفضل اعتباره ممثلاً موهوبًا ومتمرسًا بما فيه الكفاية لكي يخلق أداء يكشف دائمًا عن الجانب السفلي من الذكورية المتوحشة.

مشاهدات مقترحة

"عربة ترام اسمها الرغبة" (١٩٥١)، "غير المروض" (١٩٥٤)، "على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، "الأسود الصغيرة" (١٩٥٨)، "تمرد على السفينة بونتي" (١٩٦٢)، "انعكاسات في عين ذهبية" (١٩٦٧)، "احرق!" (١٩٦٩)، "الأب الروحي" (١٩٧٢)،

"التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٣)، "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، "موسم أبيض جاف (غير ممطر)" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Brando, Marlon, with Robert Lindsey. *Brando: Songs My Mother Taught Me*. New York: Random House, 1994.

Hodge, Alison, ed. *Twentieth-Century Actor Training*. New York: Routledge, 2000.

Krasner, David, ed. *Method Acting Reconsidered: Theory, Practice, Future*. New York: St. Martin's, 2000.

McCann, Graham. *Rebel Males: Clift, Brando, and Dean*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993.

Shipman, David. *Brando*. Garden City, NJ: Doubleday, 1974.

سينثيا بارون

أفلام الأكشن والمغامرات

Action And Adventure Films

كانت أفلام الأكشن والمغامرات دائمًا هى الأفلام الروائية الطويلة الراسخة فى صناعات السينما الأمريكية والقومية الأخرى. ولقد ارتبطت بحكايات البحث والاكتشاف، والمشاهد المبهرة للمعارك، والعنف، والمطاردة، وهى غير مقتصرة على أية فترة تاريخية محددة أو مكان جغرافى بعينه. وفى الحقيقة أن العناصر الأساسية للصراع والمطاردة والتحدى يمكن تنويعها فى العديد من الاتجاهات المختلفة. وأفلام الأكشن والمغامرات فى حد ذاتها كأشكال سينمائية هى دائمًا فى حالة إعادة اكتشاف، وإعادة اختراع، لتكشف عن نفسها فى العديد من الأنماط الفيلمية والأنماط الفرعية عبر الزمن، ومع ذلك فإنه من المفيد التمييز بين المصطلحين ونوع السينما الذى يشيران إليه، حيث إن "الأكشن" و"المغامرة" و"مغامرة الأكشن" كلها أوصاف لها معانٍ مختلفة وإذا وضعنا ذلك فى الاعتبار، فإنه يمكن صنع تمييز ابتدائى بين "مشاهد الأكشن" و"حكايات" المغامرة. فالأكشن مرتبط بنوع محدد من المشاهد المبهرة (انفجارات، مطاردات، معارك)، وعلى النقيض فإن المغامرة تتضمن قصة (هى بشكل نموذجى قصة بحث، وإن لم تكن كذلك دائمًا) تدور عادة فى مكان خيالى أو غرائبى، مثل البحث عن أشياء أسطورية أو أكثر فى أفلام مثل "كنوز الملك سليمان" (١٩٥٠) و"غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١).

وبرغم تنوع الأنماط الفيلمية لأفلام الأكشن والمغامرات، فإنها تركز على شكل ما من أشكال الصراع. إن الأبطال ـ وحدهم أو فى مجموعات ـ يواجهون شخصًا

أو قوة أو عنصرًا ما، يتحداهم جسمانيًا وذهنيا. إنهم قد يواجهون خصمًا ذا حجم أو قوة هائلين، مثل فيلم "المدمر" (١٩٨٤)، أو ذكاء هائلاً كما فى ثلاثية "ماتريكس" (١٩٩٩، ٢٠٠٣، ٢٠٠٣) أو كائنًا فضائيًا أو قوة فوق طبيعية، مثل المخلوق الوحشى فى سلسلة "كائن فضائى" (١٩٧٩، ١٩٨٦، ١٩٩٢، ١٩٩٧)، أو سفينة الفضاء التى تهاجم الأرض وتغزوها فى "يوم الاستقلال" (١٩٩٦)، أو نظامًا غير عادل (الرجل البريطانى فى فيلم "كابتن بلاد" - ١٩٣٥. أو القوة الإمبريالية فى سلسلة "حرب النجوم" - ١٩٧٧، ١٩٨٠، ١٩٨٣، ١٩٩٩، ٢٠٠٢، ٢٠٠٥)، أو عطبًا آليا (القطارات المسرعة فى "مخاطر هيلين" - ١٩١٤، أو الحافلة التى يقودها مجنون فى فيلم "سرعة" - ١٩٩٤)، أو كارثة طبيعية كما فى "بركان" (١٩٩٧)، أو مجرد بيئة طبيعية قاسية فى "لورانس العرب" (١٩٦٢)، وبالطبع فإن العديد من أفلام الأكشن والمغامرات تستخدم الجمع بين العديد من هذه العناصر معًا، وهكذا فإنه فى "لص بغداد" (١٩٢٤) يواجه أحمد (دوجلاس فيربانكس) الإهانة الجسمانية على أيدى حراس القصر قبل أن يجتاز سلسلة من التحديات الطبيعية، ويهزم تنويعات من الوحوش والخصوم الخائنين، من أجل أن يصبح مستحقًا للجائزة (الزواج من الأميرة)، وفى كل هذه الحالات، فإن بطل الأكشن والمغامرات مطلوب منه أن يوضح شجاعته، وقدرته على الابتكار والمبادرة، والتحمل الجسمانى، لينتصر فى النهاية على ما يعتبر نموذجًا للعقبات المستحيلة.

أفلام الأكشن والمغامرات المبكرة والصامتة

تشكل أفلام الأكشن والمغامرات مكونًا أساسيا من السينما المبكرة والصامتة. وفى مرحلة مبكرة نسبيا من تاريخ السينما، تم تطوير عناصر المطاردة والتعقب فى حكايات أساسية، من خلال ابتكارات فى المونتاج، تتضح فى علامات سينمائية مهمة مثل "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) فى الولايات المتحدة، و"سرقة جريئة فى ضوء النهار" (١٩٠٣) فى المملكة المتحدة، وهما فيلمان يتضمنان جريمة، ونوعًا ما من التعقب، ثم القبض فى النهاية على اللصوص المطلوبين،

بواسطة قوات حماية القانون. إن الجاذبية الحسية فى الجريمة وتعقبها تظل واضحة طوال فترة السينما الصامتة، ولقد حاول مؤرخون سينمائيون مثل ريتشارد أبيل وبين سينجر بذل جهد كبير فى تحديد جاذبية هذه السينما الحسية المثيرة لتلك الفترة، وأشاروا إلى أن ما يعرف الآن باسم "الأكشن" قد تم تكوينه خلال فترة السينما الصامتة كشكل من الميلودراما الجماهيرية، التى تقدم مشاهد للخطر، والمطاردة، والشر، والإنقاذ، وهى أشكال مستقاة فى جانب منها من التقاليد المسرحية المبهرة. إن هذه العناصر الأساسية للمطاردة والتعقب أعطت أيضًا تنويعًا كوميديًا فى أفلام ماك سينيت من نوع "السلابستيك" (الحركية - المترجم) شديدة النجاح والتى كانت تنتجها شركة "كيستون"، خاصة فى سلسلة نوادر "رجال شرطة كيستون".

وعندما بلغت السينما الصامتة نضجها فى الولايات المتحدة، كان نجم الأكشن الأشهر بلا منازع لهذه الفترة هو دوجلاس فيربانكس (١٨٨٣ - ١٩٣٩)، الذى حدد معالم المغامرة التاريخية ومشهد الأكشن المبهر فى السينما الصامتة. وبدءًا بنجاحه غير المتوقع فى فيلم "علامة زورو" (١٩٢٠)، الذى يجسد انقطاعًا فى ارتباط النجوم بالكوميديا آنذاك، ظهر فيربانكس فى سلسلة من الأفلام المبهرة عالية التكاليف، التى أظهرت قدراته الرياضية وبراعته الجسمانية، خاصة فى فيلم "روبن هود" (١٩٢٢) و"لص بغداد" (١٩٢٤)، وهذا الفيلم الأخير أخرجه راوول ولش، وهو فيلم حدوتة ملحمية تصور أماكن مبهرة وتصميم حركات بالغة الإبهار. إن الفيلم يسير وراء أحمد من حياته كلص فى شوارع بغداد، وخلال مغامرات عديدة تنتهى بخلاصه بواسطة الحب والبطولة، كما كان رودولف فالنتينو (١٨٩٥ - ١٩٢٦) معاصر فيربانكس مرتبطًا أيضًا بالمغامرة الغرائبية فى أفلام مثل "الشيخ" (١٩٢٦)، وفيلمه الأخير "ابن الشيخ" (١٩٢٦)، وكانت صورته كنجم تبرز النزعة الجنسية أكثر من النزعة الرياضية التى كانت تميز فيربانكس. وبرغم اختلاف هذين النجمين، فقد كان الرقص يجمعهما معًا، فقد كان "لص بغداد" متأثرًا على نحو واضح بأساليب الرقص المعاصرة له، وكان فالنتينو شديد

الارتباط بالنزعة الحسية الإثنية لرقصة التانجو، وقد تم تحليل هذين النجمين فى كتاب "هذا الحفل التنكرى المجنون" من تأليف جايلين ستودلار، التى استكشفت صورهما داخل المعالجات المتطورة والمتغيرة خلال هذه الفترة من تاريخ صورة الرجل الأمريكى، وهاتان الصورتان المختلفتان تؤكدان مركزية جسد النجم لأفلام الأكشن والمغامرات: باعتباره شكلاً يبرز الجسد فى حالة حركة ومعارك، وهذه الأفلام تقدم صورة (ذات نزعة جنسية أحيانًا) جسمانية للبطولة تتأرجح بين قطبى العدوانية والأريحية.

وكانت "ملكة" أفلام الأكشن والمغامرات فى هذه الفترة هى بيرل هوايت (١٨٨٩ ـ ١٩٣٨)، وبرغم افتقادها الأهمية الثقافية التى حققها فالنتينو باعتباره نجمًا، فإنها جذبت اهتمامًا نقديًا آنذاك، وكما تلاحظ سينجر فإن بيرل هوايت كانت ممثلة استثنائية شهيرة، فى سلسلة أفلام ناجحة جماهيريا مثل "مخاطر بولين" (١٩١٤). التى توضح الارتباط بين بطلات الأكشن الجريئات الجسورات، والحداثة والسينما المبكرة (الميلودراما والحداثة، ص ٢١٤ ـ ٢١٦). وتستكشف جينيفر بين مثل هذه الارتباطات بسلسلة الأفلام التى استمرت طويلاً "مخاطر هيلين" (١٩١٤ ـ ١٩١٧)، وهى تبرز قضبان السكك الحديدية وأشكال النقل الأخرى كمصادر مهمة للإثارة السينمائية داخل هذه الأفلام، وعلامة على إدراك تزايد السرعة وعدم الثقة فى الحياة الحديثة، ومركزية الممثلات من النساء بالنسبة للأكشن والمغامرات فى فترة السينما الصامتة ـ التى كانت فى شكل أقل أهمية وهو شكل المسلسلات السينمائية ـ تشكل عادة الاهتمام النقدى ببطلات أفلام الأكشن الهوليوودية المعاصرة (الأكشن والمغامرة، ص ٢١ ـ ٢٣).

وفى النهاية يجب أن نلاحظ أن السينما الصامتة شهدت أيضًا صياغة تقاليد صناعة أفلام المغامرات المرتبطة بقوة بالمؤثرات الخاصة، فالديكورات الخيالية لمغامرات فيربانكس تمثل مصدرًا من مصادر الفرجة، وبالقدر نفسه من الأهمية جاذبية أفلام مهمة مثل اقتباس رواية جول فيرن "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" (١٩١٦)، الذى يحتشد بمشاهد متقنة تحت الماء، أو التحريك كادرًا وراء كادر ـ

الذى كان جديدًا آنذاك ـ للديناصورات فى الاقتباس المسرف فى الإبهار عام ١٩٢٥ لرواية سير آرثر كونان دويل "العالم المفقود". إن هذه الأفلام المنتجة بإتقان، وتستخدم تنويعات من الابتكارات التقنية، تشير إلى الأهمية المبكرة للمشاهد المبهرة، والتى هى سمة مميزة لسينما الأكشن والمغامرات.

السينما الكلاسيكية: المغامرة التاريخية

فى أثناء الفترة الكلاسيكية من السينما الأمريكية، أنتجت تنويعة من أنماط الأكشن والمغامرات، وكان العديد منها قد حقق تفوقًا فى مجال الأنماط الفيلمية (مثل الويسترن، وأفلام العصابات، والأفلام الحربية)، وإذا وضعنا جانبًا للحظة هذه الأنماط الشهيرة، يمكننا أن نعتبر أن فيلم المغامرات التاريخى هو التجسيد الأساسى لسينما المغامرات والأكشن الكلاسيكية. لقد قدم برايان تيفيس دراسة شاملة للنمط الفيلم، وفيها يقول إن فيلم المغامرات التاريخية يشكل أنماطًا خمسة أساسية ذات علاقة بمكان الأحداث وزمانها، أو بأعمال الشخصيات الرئيسية: فيلم المبارزات، القراصنة، البحر، الإمبراطورية، والبحث عن الكنوز. ومن بين هذه الأنماط كان فيلم المبارزات هو أشهرها، وهو شكل من المغامرات مرتبط ببطل يحارب ضد السلطة الظالمة، ويستعرض مهارات المبارزة فى مشاهد مبهرة من اللعب بالسيف، وأحيانًا تكون مصحوبة بفكاهة لفظية. وبرغم أن هذا النمط لم يرتبط بشركة سينمائية واحدة، فإن شركة إخوان وارنر صنعت سلسلة من المغامرات التاريخية الناجحة من بطولة إيرول فلين (١٩٠٩-١٩٥٩). الذى كان يقوم بدور البطل فى "كابتن بلاد"، ثم أفلام مثل "هجوم الفرقة الخفيفة" (١٩٣٦). و"مغامرات روبن هود" (١٩٣٨). ولقد حصل هذا الفيلم الأخير على النجاح التجارى والنقدى، وفيه اجتمع فلين مرة أخرى مع البطلة أوليفيا دى هافيلاند (ولدت عام ١٩١٦). كان الفيلم ملحميا وبألوان التكنيكلر له ديكورات مبهرة ومشاهد للمعارك، ويعتمد على نجاح فيربانكس فى فترة السينما الصامتة. لقد كان فلين يوزع سخرياته ونكاته وهو يتسلق الجدران ويحارب فوق الأشجار وعلى

الموائد والسلالم، بما يوحى أنه البطل الذى يشعر بالراحة فى بيئة طبيعية أو من صنع الإنسان، كما أن شخصية روبن هود، ومظهره الطيب، وفكاهته الودود، ومهاراته فى القتال، تضعه مع الناس وباعتباره قائدًا لهم فى وقت واحد، وفضائله تتناقض مع الانغماس الكسول فى اللذات لمعظم أبناء الطبقة الحاكمة الذين يواجههم، وعندما عرض الفيلم لأول مرة عشية الحرب العالمية الثانية، كان يمثل إدانة صريحة للأنظمة السلطوية بقدر ما كان ممكنًا وسط القيود المفروضة آنذاك. كان الفيلم يقف إلى صف الساكسونيين، الجماعة المقموعة التى فقدت السلطة (بدلاً من ألا تكون قد مارست السلطة مطلقًا)، وضد النورمان (أهل الشمال)، لذلك فإنه يستغل المؤثرات السياسية التى يراها تيفيس محورية لفيلم المغامرات التاريخية، دون أن يضطر أبدًا إلى معالجة تعقيدات السلطة والقمع داخل الولايات المتحدة ذاتها، واستمر فيلم المغامرات التاريخى كأحد أنماط هوليوود الثابتة حتى منتصف الخمسينيات، ليقدم مجموعة من النجوم الرياضيين الذين يعلق الهواة صورهم على الجدران، مثل تايرون باور (١٩١٣ - ١٩٥٨)، ودوجلاس فيربانكس جونيور (١٩٠٩-٢٠٠٠)، وبيرت لانكستر (١٩١٣ - ١٩٩٤)، وستيوارت جرينجر (١٩١٣-١٩٩٣). ثم عاود هذا النمط الظهور خلال السبعينيات، بأفلام مثل الإنتاج الأمريكى البريطانى المشترك "الفرسان الثلاثة" (١٩٧٣)، واستمر فى شكل نجاحات تالية مؤخرًا، مثل "قراصنة الكاريبى: لعنة اللؤلؤة السوداء" (٢٠٠٣)، الذى احتوى أيضًا على عناصر من نمط أفلام الرعب.

والعديد من أفلام المغامرات تصور أبطالها وهو يقومون برحلة إلى - أو عبر - أراضٍ جغرافية وحضارية بعيدة، وسواء قدمت هذه البلاد بصراحة كإمبراطورية، أو مجرد عالم غير غربى بدائى يمثل "الآخر"، فإن هذا المكان موجود أساسًا لكى يقوم البطل بغزوه أو بالسيطرة عليه بشكل ما. وسكانه يتم تعريفهم بأنهم أدنى من المغامرين البيض/ الغربيين، و/ أو يهددون هؤلاء المغامرين الذين يدخلون إلى مواقعهم. فى فيلم "العالم المفقود" هنا المكان الأمازونى، الموجود فى العديد من روايات إتش رايدر هاجارد والأفلام المقتبسة عنها، مثل "هى" (١٩٣٥) و"كنوز

الملك سليمان" (هاتان الروايتان تم اقتباسهما مرات عديدة، حتى عام ٢٠٠٤). وربما كان الشخصية الأكثر شهرة الموجودة داخل مثل هذا المكان هى طرزان، الذى قدمته السينما الصامتة لأول مرة فى فيلم "طرزان القرود" (١٩١٨). وأصبح نمطًا ثابتًا فى سينما المغامرات طوال عقود. وقدم السباح الأوليمبى السابق جونى ويسمولر (١٩٠٤ ـ ١٩٨٤) شخصية طرزان فى سلسلة من الأفلام، بدأت مع "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢). وبعدها قدم عدد من النجوم والرياضيين هذه الشخصية فى أفلام تقدم مشاهد الأكشن، وأماكن المغامرات، وسياق تقليدى من بشر شبه عراة. وكان النجاح السينمائى الممتد لقصة طرزان مفهومًا فى ضوء استخدامه لسلسة من عناصر الأكشن والمغامرات الأساسية، التى كانت تبث فى المتفرجين روح سيطرة الرجل الأبيض فى أماكن أفريقية محددة ببعدها واختلافها العنصرى. إن مثل هذه القصص ليست قاصرة على التجسيدات الخيالية لأفريقيا بالطبع، فهناك قصص تدور فى أرض سكان أمريكا الأصليين، والأناس داخل نمط الويسترن يعتبرون فى هذا السياق، مثل فيلم جون فورد "الباحثون" (١٩٥٦) الذى نوقش كثيرًا، وكما يوحى هذا الفيلم، فإن الأماكن القريبة من الوطن قد تمثل تهديدًا أيضًا وتكون خيالية وغريبة بمعايير فيلم المغامرات الهوليوودى، وقد يمثل البحث عن إمبراطورية وغزوها مكانًا صريحًا للحرب، كما فى فيلم الأكشن الملحمى البريطانى "زولو" (١٩٦٤)، المنتج فى فترة بريطانيا ما بعد الإمبريالية، ويصور الفيلم القوات البريطانية أقل عددًا بكثير من أعدائها من رجال الزولو.

التحديات والتغيرات: السبعينيات وما بعدها

مع انهيار "ميثاق الإنتاج" فى عام ١٩٦٨ (الذى كان يمثل الرقابة فى أمريكا آنذاك ـ المترجم)، وبداية نظام التصنيف، بدأت أفلام الأكشن الهوليوودية تمد الحدود المقبولة للعنف على الشاشة وتزيدها اتساعًا. إن فيلم آرثر بين من أسلوب نمط فيلم العصابات "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، وسام بيكينباه "العصابة

المتوحشة" (١٩٦٩) الذى ينتمى لفيلم العصابات ويبدو رثاء لهذا النمط، وكلاهما أثار جدلاً فى تلك الفترة، واعتبرا علامة مهمة فى التحول إلى شكل مختلف وموجه للكبار من سينما العنف، حيث يتم تصوير مشاهد الموت الدرامى الدموى على نحو بالغ الحيوية والتجسيد، وكانت سلسلة الأفلام التى بدأت مع فيلم دون سيجيل "هارى القذر" (١٩٧١)، والتى قدمت كلينت إيستوود فى دور الضابط العنيف هارى، تصور على الدوام صورًا صادمة للموت، والعنف، والتعذيب، ولم تشهد الستينيات والسبعينيات فقط تصويرًا أكثر صراحة للعنف، بل أيضًا إعادة إحياء لأشكال عديدة من المطاردة والتعقب، وهى العملية التى سهلتها التقنيات الحديثة بما فى ذلك الكاميرا المحمولة، وبالنسبة لروماو مؤلف كتاب "سينما الأكشن والمغامرات"، فإن أفلامًا مثل "بوليت" (١٩٦٨) تعمل على استخدام ارتباط الثقافة المضادة بالذكورية المتمردة التى تشير إليها السيارة (التى يركبها البطل كأنه يركب جواده ـ المترجم)، وتصور الأشكال القديمة (لمطاردات السيارات) بشكل مثير للجيل الجديد (ص ١٣٩ ـ ١٤١).

كانت الستينيات والسبعينيات متأثرة على نحو مختلف بشكل ما بالثقافة والسياسة غير التقليديين، لذلك شهدت مولد سلسلة من أفلام التشويق يكون فيها البطل محاصرًا فى مؤامرة محيرة وشاملة، وفيلم "مرشح من منشوريا" (١٩٦٢) يصور عملية غسيل المخ للأسرى خلال الحرب الكورية (وهو مكان مألوف فى السينما يمثل جنوب شرق آسيا، ويقدمه على أنه تهديد للولايات المتحدة)، كما يصور أيضًا مؤامرة سياسية تتضمن أم البطل، وقدم المخرج جون فرانكينهايمر بعد ذلك فيلم مؤامرات مثيرًا آخر، هو "سبعة أيام فى مايو" (١٩٦٤)، الذى يرى أنه لا يمكن تفادى انقلاب عسكرى إلا بجهد جهيد. واستمرت تقاليد البارانويا خلال السبعينيات بأفلام مثل "من منظور معكوس" (١٩٧٤) و"جرائم قتل فى الشتاء" (١٩٧٩).

وقد وضع النقاد هذه التقاليد فى دائرة مفهوم الشك الجماهيرى تجاه الحكومة الرسمية فى أعقاب فضيحة ووترجيت، والتورط العسكرى الأمريكى فى

فيتنام. وبعد ذلك ظهرت أفلام المراقبة والاتهام ذات المسحة الفانتازية، مثل "عدو الدولة" (١٩٩٨) و"نظرية المؤامرة" (١٩٩٧)، والفيلم المستقبلى "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢)، وهى أفلام توحى بانجذاب أكبر تجاه هذا من السرد والقصص.

كما شهدت السبعينيات أيضًا مولد سينما الأكشن الزنجية (التى تُسمى أحيانًا سينما "استغلال الزنوج")، بأبطال وبطلات زنوج يستخدمون العنف، وقوة السلاح، وفنون القتال، ضد أعداء يمارسون القمع والمؤسسات، ولقد ظهر النجم الرياضى فريد ويليامسون (ولد عام ١٩٣٨) فى العديد من الأفلام الأوروبية والأمريكية خلال تلك الفترة، بينما أسست بام جرير (ولدت عام ١٩٤٩) صورتها كأيقونة وبطلة للأكشن فى أفلام مثل "كوفى" (١٩٧٣) و"فوكسى براون" (١٩٧٤). ويعتبر الكثيرون من النقاد أن سينما استغلال الزنوج كشكل مثير للجدل من أشكال صناعة الأفلام، لأنه يستخدم أنماطًا مألوفة من الشخصيات لكنها ذات سمات عنصرية وجنسية سلبية، ومما له مغزى أن أفلام الأكشن الزنجية فى فترة السبعينيات أظهرت جليًا تأثير سينما هونج كونج على السينما الأمريكية، خاصة أن النجومية العالمية التى حققها نجم فنون الحرب فى سينما هونج كونج، بروس لى (١٩٤٠-١٩٧٣)، توحى بإمكانية تحول الارتباط الذى يبدو ثابتًا بين البطولة وكون البطل أبيض فى السينما الأمريكية، ولقد كان موت لى المبكر، فى العام نفسه الذى حقق فيه فيلمه الأمريكى الأول (والوحيد) "دخول التنين" (١٩٧٣) نجاحًا تجاريًا كبيرًا، سببًا فى دعم صورته الأيقونية.

وبرغم أن بعضًا من هذه الأفلام لها مكانة نقدية أو بين الجماعات الثقافية الصغيرة، فإن من المهم أن نلاحظ أن العديد من أفلام الأكشن الزنجية، وأفلام أخرى كانت سببًا فى تغيير الصورة التقليدية للبطولة الأمريكية، كانت مرتبطة بالإنتاج قليل التكاليف و/ أو كانت محدودة فى توزيعها فى دور العرض. ومع ذلك، وبدءًا من نهاية الثمانينيات حتى الزمن المعاصر، فإن أفلام الأكشن والمغامرات كانت مرتبطة ببعض الأفلام ذات الميزانيات العالية والدعاية الكبيرة والإيرادات الضخمة فى هوليوود، وبينما أخذت أشكال الأكشن والمغامرات

لموضوعاتها مادة تثير التحدى (فيما يخص الرقابة والذوق السائد) خلال السبعينيات، فإن هذا العقد شهد أيضًا إعادة ابتكار تقاليد فيلم المغامرات العائلى الذى استمر بدوره فى تحقيق النجاح التجارى، وإن لم يكن على المستوى ذاته من النجاح النقدى. وكان عرض فيلم جورج لوكاس "حرب النجوم"، بنجاحه التجارى الهائل، باعتباره فيلم مغامرات خياليًا، علامة على إمكانية النجاح التجارى لسيناريوهات المغامرات "الآمنة" (أى التى لا تحتوى على محظورات رقابية، بحيث يمكن عرضها للجميع - المترجم). ووصل لوكاس مع معاصره ستيفن سبيلبيرج - مخرج أفلام المغامرات فائقة النجاح مثل "غزاة تابوت العهد المفقود" و"حديقة الديناصورات" (١٩٩٣) - إلى أن يمثلا الرؤية الناجحة تجاريًا - وإن كانت محافظة - لسينما الأكشن والمغامرات، والتى ظلت تمارس تأثيرها بقدر كبير.

وكان الأكشن - بالمقارنة مع المغامرات - قد أعيد تعريفه مرة أخرى فى السينما الأمريكية خلال الثمانينيات، وأصبح "الأكشن" مصطلحًا يستخدم على نطاق واسع لكى يشير إلى نمط فيلمى، وليس إلى عنصر من عناصر المتعة فى الفيلم، أو نوع من المشاهد. ومع ارتباط سينما الأكشن والمغامرات مع الأفلام فائقة النجاح تجاريًا، فقد أصبح تعريفها نمطيا بأنها متع الفرجة المبهرة والمبالغة، واستعراضًا لابتكارات المؤثرات الخاصة، بما فى ذلك الصور ذات الأبعاد الثلاثة المولدة كمبيوتريًا. كما أصبح الأكشن والكوميديا مقترنين على نحو متزايد، حيث إن قصص الأكشن الجادة قد تراجعت خلال الثمانينيات، لتفسح المجال أمام أكشن كوميدى أقل صراحة وأقل جدية فى معالجتها لتقاليد النمط وأنماط الشخصيات، على نحو ما هو واضح فى أفلام مثل طائرة المحكوم عليهم" (١٩٩٧)، و"ملائكة تشارلى" (٢٠٠٠). إن مثل هذه الأفلام تطلب - أو حتى تتطلب - من المتفرجين ألا يتعاملوا معها بجدية تمامًا، كما لو أن صناع الأفلام، وهم يدركون سمعة سينما الأكشن بالبساطة الأيديولوجية والعنف المبهر، يسعون إلى الإقرار والاستمتاع بعناصر المتعة الخالصة فى هذا النمط الفيلمى.

ولقد ارتبط نجمان من الرجال بشكل خاص ببروز هذا النمط خلال الثمانينيات، هما سيلفستر ستالونى (ولد عام ١٩٤٦)، نجم السلسلة الناجحة تجاريًا، والمثيرة للجدل ثقافيا، "رامبو" (١٩٨٢، ١٩٨٥، ١٩٨٨) حول المحارب السابق فى فيتنام، المنتقم، الساعى إلى الخلاص، كذلك لاعب كمال الأجسام السابق أرنولد شوارزينجر (ولد عام ١٩٤٧)، الذى ثبت طول حياته الفنية أكثر من ستالونى، ربما لقدرته على الأداء الكوميدى. كانت أجساد مثل هؤلاء الأبطال، ذات العضلات البارزة، بديلاً عن عناصر المبالغة التى ارتبطت بها أفلام الأكشن خلال الثمانينيات، فلقد تحولت المبالغة إلى استعراض الأجساد، ونوع جديد من نجوم الأكشن من الرجال، الذين برزوا خلال الثمانينيات والتسعينيات، وكان من بينهم نجوم من الطبقة الأولى مثل توم كروز، وميل جيبسون، وويل سميث. وعندما نتأمل النجوم من الرجال الذين ارتبطوا بالأكشن والمغامرات خلال هذه الفترة، فإنه من الملاحظ أن هذه الأنماط الفيلمية قد أصبحت متاحة إلى حد ما بالنسبة للممثلين الزنوج والآسيويين ومن أمريكا اللاتينية، أكثر من الأنماط الفيلمية الأخرى فى هوليوود، ومع ذلك فإن هذا التنوع فى اختيار الممثلين ليس بأية حال فى تناقض مع النزعة الثقافية المحافظة للأكشن والمغامرات، فمثلما كان الحال مع استغلال الزنوج فى السبعينيات، واستخدام شخصيات نمطية عنصرية وجنسية مثيرة للقلق، فإن تنويع الثمانينيات للأفلام التى تتضمن بطلين من عرقين مختلفين، مثل "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، وسلسلة "السلاح الفتاك" (١٩٨٧ . ١٩٨٩، ١٩٩٢، ١٩٩٨)، وسلسلة "داى هارد" (١٩٨٨، ١٩٩٠، ١٩٩٥) يمكن استيعابها على أنها إستراتيجية لاستغلال واحتواء النجوم الزنوج من الرجال، مثل إيدى ميرفى. إن هذه الأفلام تجمع بين نجوم زنوج وبيض لكى تتوجه إلى جمهور أعرض، وخلال ذلك فإن الشخصيات الزنجية يتم تصويرها نمطيًا داخل سياقات بيضاء تقليدية فى مجملها أو كلها. وفى دراسة أحدث، اعتبرت مارى بيلتران أن استخدام هوليوود للنجوم من عرقين أو عدة أعراق، مثل فان ديزيل وكيانو ريفيز، نوعًا من الملاءمة الاقتصادية والثقافية (ص ٥٤).

تدعم صناعات السينما الأوربية تقاليد الأكشن القومية القوية. وتلك تتراوح من أفلام الويسترن الإيطالية، والأفلام التى وصفها ريتشارد داير على أنها "سلسلة من أفلام المغامرات التى تدور حول أبطال الآثار الكلاسيكية، ويلعب أدوارهم لاعبو كمال الأجسام الأمريكيون" (ص ٢٨٦). إلى أفلام العصابات البريطانية مثل "برايتون روك" (١٩٤٧). و"يوم الجمعة الحزين الطويل" (١٩٨٠). وفى بعض الأحيان تكون الأفلام الأوربية من نوعية الأكشن ناجحة أساسًا فى الأسواق المحلية، برغم أن هناك أيضًا بعض النجاحات العالمية المهمة، مثل فيلم "نيكيتا" (لوك بيسون، ١٩٩٠). و"اجرى يا لولا اجرى" (توم تفايكر، ١٩٩٨). إن هذين الفيلمين اللذين يركزان على بطلتين من النساء يحملان فى ذلك بعض المغزى، حيث إن تسويق صورة معينة لبطلة أكشن أصبح ضروريا، أصبح محوريًا بشكل متزايد بالنسبة للنمط الفيلمى خلال التسعينيات، كما أن سينما الأكشن فى هونج كونج أعطت للمقاتلات من النساء مكانة أكثر محورية من سينما هوليوود، ومع نجاح سينما الأكشن من هونج كونج فى الولايات المتحدة، ظهرت سلسلة من المحاولات غير الناجحة تمامًا لإدماج نجوم هونج كونج داخل ممارسات السينما الأمريكية، وكان معظمها من بطولة جاكى شان (ولد عام ١٩٥٤) أو جيت لى (ولد عام ١٩٦٣) (تحول هذا الأخير من دور الوغد إلى دور البطل فى أفلامه الأمريكية)، ولقد كان جاكى شان بطلاً شهيرًا فى الأسواق الآسيوية، وحقق مؤخرًا قدرًا من النجاح التجارى المستمر فى الولايات المتحدة، من خلال تنويعات على توليفة بطلين من عرقين مختلفين، مثل فيلم "ساعة الذروة" (١٩٩٨).

ومع هجرة العديد من السينمائيين من هونج كونج عند نهاية التسعينيات، ظهرت أنماط مختلفة من التأثير والتأثير المتبادل، فقد كان الاهتمام النقدى والتجارى للمخرج من هونج كونج، جون ووه (ولد عام ١٩٤٦)، إحدى هذه الظواهر، حيث حقق بعض النجاح فى أفلام مثل "تبديل الوجوه" (١٩٩٧)

و"المتحدثون عبر الريح" (٢٠٠٢). ولعل الأكثر أهمية هو استخدام تصميم المعارك بطريقة سينما هونج كونج، حتى لو كان ذلك بممثلين غير آسيويين، فى أفلام هوليوودية مثل سلسلة "ماتريكس" و"ملائكة تشارلى". ولقد كان قرار كوينتين تارانتينو أن يصور أجزاء من فيلمه الشهير فى تقليده فنون القتال "اقتل بيل"، الجزء الأول والجزء الثانى (٢٠٠٣، ٢٠٠٤) فى الصين، يشير إلى المصالح الاقتصادية والاهتمامات الجمالية التى تمارس دورها فى التبادل بين صناعتى السينما الآسيوية والأمريكية، وفى تواز مع إعادة الصياغة الأمريكية للفنون القتالية، باعتبارها مكونًا محوريا فى سينما الأكشن، حقق السينمائيون الآسيويون نجاحًا عالميا، ليصنعوا سينما عالمية (متعولمة) تعتمد أساسًا على النجاح التجارى فى الغرب الذى حققه الفيلم الفنى لآنج لى "النمر الرابض تنين مختبئ" (٢٠٠٠).

وفى هذا السياق فإن النجاح التجارى والنقدى للمخرج الصينى زانج بيمو فى فيلم "بطل" (٢٠٠٢)، وفيلم "منزل الخناجر الطائرة (٢٠٠٤)، بعد الفشل فى أن يجد موزعًا أمريكيًا لفيلم هونج كونج فائق النجاح "كرة القدم بطريقة شاولين" (٢٠٠١)، هذا النجاح يوحى بإمكانية النجاح التجارى لسينما الأكشن الانتقالية الوليدة فى الأسواق المحلية (الأمريكية ـ المترجم)، كما يوحى أيضًا بمعالجة محافظة فيما يتعلق بتسويق هذه الأفلام.

منظورات نقدية: الأمة، والنوع (ذكر/ أنثى)، والعرق

فى الوقت الذى كانت أفلام الويسترن، والحرب، والعصابات، تحقق فيه اهتمامًا نقديا لفترة طويلة، فإن الأكشن بدأ فى تحقيق هذا الاهتمام عشية نجاحه التجارى خلال الثمانينيات، وظهرت دراستان مبكرتان فى التسعينيات عن أفلام الأكشن الأمريكية كان لهما تأثير خاص، هما دراسة سوزان جيفورد "أجساد صلبة: ذكورية هوليوود فى فترة ريجان" (١٩٩٣)، ودراسة إيفون تاسكر "أجساد مذهلة: النوع، والنمط الفيلمى، وسينما الأكشن" (١٩٩٣)، وكلتاهما تبرز أسئلة

حول النوع والسياسة، وتجذب الاهتمام إلى أهمية النمط كمكان لصياغة أشكال جديدة من النزعة الذكورية، ودراسة جيفورد وتحليلها يضعان نجوم الأكشن ذوى العضلات خلال الثمانينيات، فى مواجهة السياق المحافظ الجديد لتلك الفترة، بما يوحى بالارتباط بين "الجسد الصلب" للرجل الأبيض والأمة ذاتها، وتضع تاسكر سياسات النوع فى سينما الأكشن خلال الثمانينيات فى إطار مصطلحات تتعلق بالنوع، لتؤكد الأبعاد الطبقية والعنصرية للنمط الفيلمى، وفى الخط نفسه التأكيد على الأكشن كنمط فيلمى يبرز الذكورية فى سينما هوليوود" (١٩٩٣) من إعداد ستيف كوهان وإينا هارك، تتعلق بسينما الأكشن، وتبرز النزعة الجنسية المثلية الكامنة (بالكاد) فى أفلام رفقة الرجال على نحو خاص خلال الثمانينيات.

وبينما نوقشت سينما الأكشن فى علاقتها بتقديم الذكورية والبطل الذكر، أكد النقاد أيضًا على الدور الدائم والمستمر فى سينما الأكشن فى هوليوود وهونج كونج، وكان تحليل تاسكر لجسد بطلة الأكشن فى ضوء "الذكورية" دليلاً على بروز أبعاد الأداء لنوع فيما يتعلق بالشخصيات الأنثوية، مثل سيجورنى ويفر فى سلسلة "كائن فضائى"، وليندا هاميلتون فى "المدمر ٢" (١٩٩١)، اللتين جذبتا اهتمام النقاد النسويين طوال التسعينيات. وبرغم أن النساء كن يلعبن دائمًا الأدوار المساعدة فى أفلام الأكشن والمغامرات، وأنهن أخذن أدوارًا أكثر محورية خلال الثمانينيات، فإن السينما الهوليوودية بدأت من نهاية التسعينيات فى إبراز (أو أعادت إلى المقدمة) بطلة الأكشن ذات المسحة الجنسية فائقة الإبهار، فى أفلام مثل "ملائكة تشارلى"، و"لارا كروفت: مقتحمة المقبرة" (٢٠٠١)، ورجال إكس" (٢٠٠٠). إن الأجساد ذات التضاريس لنجمات هذه الأفلام - أنجلينا جولى، وهالى بيرى، وكاميرون دياز - كانت مختلفة تمامًا عن التجسيدات الأكثر عضلية والأقرب إلى الرجال لبطلة الأكشن فى العقد السابق، وكما أن الكتاب تناولوا النزعة البطولية الخشنة للرجل عند نجوم سينما الأكشن المعاصرين، واعتبروا أن لهذه الصور مغزى ثقافيًا أوسع، فإن الكتاب النسويين كانوا حريصين على تحديد الأفكار المتنامية حول النساء والنوع، من خلال مناقشات عن نساء الأكشن. وقد

قال النقاد باستمرار: إن التعارض المحورى يتألف من التصوير ذى النزعة الجنسية الواضحة - والزائدة أحيانًا - لجسد الأنثى من ناحية، ومن ناحية أخرى لصور إمكانية تمكين المرأة وثقتها وقوتها الجسمانيتين.

وكما توحى وجهات النظر المختلفة تلك، فإنه بينما يتم تسويق أفلام المغامرات على أنها "بلا زمن" (بمعنى إضافى أنها خالدة - المترجم)، فإن دارسى السينما قد أوضحوا الخصوصية التاريخية والثقافية لمثل هذه السيناريوهات الفانتازية. إنه من الواضح أن أفلام الأكشن والمغامرات تتطور عبر الزمن، وتشتمل على تيمات واهتمامات معاصرة، وتستجيب لها، بطريقة قد تكون أحيانًا مباشرة بشكل ما، وأحيانًا أخرى بطريقة قد تكون مركبة ومعقدة، وهكذا فإن أفلام الجرائم التشويقية، وأفلام رجال الشرطة والعصابات، تفصح عن وجهات نظر فى القانون والنظام، لتسجل الاضطرابات الاجتماعية والعرقية خلال السبعينيات، وبرغم أن تلك هى الرؤية الشائعة، فإنه من الاختزال إلى حد ما أن نقرأ سلاسل أفلام الشرطى المنتقم أو العنيف فى السبعينيات فى سياق الاضطرابات الاجتماعية. والسينما التى تعتمد على عضلات بطلها، ونجوم هذه الأفلام فى الثمانينيات، تمت قراءتهم على أنهم ردود فعل ذات مسحة فانتازية لهزيمة القوات الأمريكية فى فيتنام، وبالمثل فإن الأفلام الحربية المهمة فى أواخر السبعينيات، مثل "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) و"صائد الغزلان" (١٩٧٨)، والتى بدأت تتناول هذا الصراع باعتباره عنصرًا مثيرًا للجدل فى تاريخ الولايات المتحدة، تمت رؤيتها على أن تسجل لعدم اليقين الثقافى حول تورط الولايات المتحدة فى هذه المنطقة.

ولأن سينما الأكشن تركز على الصراع، فهى مهتمة أساسًا بتعريف البطولة، وتصوير العنف الذى قد يكون عادلاً فى بعض الحالات، وظالمًا فى أحيان أخرى. إن حكايات الأكشن والمغامرات تعيد تجسيد سيناريوهات عن القوة الاجتماعية، سيناريوهات ذات تنويعات مختلفة، سواء كرد فعل للقمع، أو احتفاء بالغزو والإمبراطورية، أو كصور أكثر عمومية للحرية الجسمانية من قيود الثقافة (على سبيل المثال، تصوير البطل كقائد فى مكان بالطبيعة)، لكن العنف والحركة يمكن

تقديمهما أيضًا كمصادر للمتعة الشكلية داخل سينما الأكشن، وهكذا، بينما من المهم أن نضع حكايات الأكشن والمغامرات فى سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، فإنه من المهم أيضًا أن نفهم أهميتها كفرجة سينمائية خالصة.

اقرأ أيضًا: "النزعة النسوية"، "النمط الفيلمى"، "أفلام فنون الحرب القتالية".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Abel, Richard. "The 'Culture War' of Sensational Melodrama, 1910–1914." In *Action and Adventure Cinema*, edited by Yvonne Tasker, 31–51. London: Routledge, 2004.

Bean, Jennifer. "'Trauma Thrills': Notes on Early Action Cinema." In *Action and Adventure Cinema*, edited by Yvonne Tasker, 17–30. London: Routledge, 2004.

Beltrán, Mary C. "The New Hollywood Racelessness: Only the Fast, Furious, (and Multiracial) Will Survive." *Cinema Journal* 44, no. 2 (2005): 50–67.

Cohan, Steven, and Ina Rae Hark, eds. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1993.

Dyer, Richard. "The White Man's Muscles." In *Race and the Subject of Masculinities*, edited by Harry Stecopoulos and Michael Uebel, 286–314. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Holmlund, Chris. "Wham! Bam! Pam! Pam Grier as Hot Action Babe and Cool Action Mama." *Quarterly Review of Film and Video* 22 (2005): 97–112.

Jeffords, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1993.

Romao, Tico. "Guns and Gas: Investigating the 1970s Car Chase Film." In *Action and Adventure Cinema*, edited by Yvonne Tasker, 130–152. London: Routledge, 2004.

Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

Studlar, Gaylyn. *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press, 1996.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London: Routledge, 1993.

Taves, Brian. *The Romance of Adventure: The Genre of Historical Adventure Movies*. Jackson: University Press of Mississippi, 1993.

كتب هذا الفصل

إيفون تاسكر

إيـرول فلـين

ولد فى هوبارت، تاسمانيا، أستراليا فى ٢٠ يونيو ١٩٠٩،
وتوفى فى ١٤ أكتوبر ١٩٥٩)

إيرول فلين هو النجم الهوليوودى الأكثر ارتباطًا بالنمط الفيلمى للمغامرات التاريخية خلال ذروة جماهيرية هذا النمط وكان مظهره الرشيق، وأداؤه الرياضى، سببين فى تحديد حيوية ورومانسية بطل أفلام المبارزات.

كانت أهم وأنجح أفلام فلين هى التى جاءت فى بداية حياته الفنية كممثل فى أدوار البطولة، وكان فيلم "كابتن بلاد" (١٩٣٥)، الذى قفز بفلين إلى النجومية، ووضع أساس ملامح صورته فى المرحلة التالية، هو الأول فى العديد من الأفلام التى تعاون فيها مع المخرج مايكل كيرتز، وشاركته فى البطولة أوليفيا دى هافيلاند، وشخصية كابتن بلاد هى بيتر بلاد، الطبيب الذى تحول إلى مقاتل، وبيع فى سوق العبيد إلى عاهل إنجليزى طاغية، وهرب مع رفاقه من الأسرى لكى يصبحوا قراصنة، وأخيرًا يعود إلى عالمه ويتزوج من مالكته السابقة (دى هافيلاند) عندما يتغير الحاكم، وهذه الشخصية تمثل نموذجًا أوليًا للشرير الذى تحول إلى طيب عندما حقق الخلاص.

قام فلين ببطولة العديد من التنويعات فى أنماط فيلمية مختلفة، مثل أفلام الويسترن والأفلام الحربية والرومانسية والكوميدية، وفى بداية حياته الفنية أظهر قدرته على الأداء الدرامى فى الفيلم الذى أعاد دراما الطيران فى الحرب العالمية الأولى "دورية الفجر" (١٩٣٨)، ومع ذلك فإن نجومية فلين ظلت مرتبطة بأدوار المبارزة التى لعبها لشركة إخوان وارنر فى أفلام المغامرات التاريخية، ومن بين هذه الأفلام، فإن أكثرها إتقانًا واحترامًا هو بالتأكيد فيلم "مغامرات روبن

هود" (١٩٣٨)، وهو فيلم بالتكنيكلر حيث تدور قصة حب بين فلين وشخصية ماريون التى تقوم بأدائها دى هافيلاند، كما يحارب سير جاى جيزبورن التى أداها بازيل راذبون، ويتفوق فى الحيل على الشخصية الحربائية التى أداها كلود رينز. لقد استعرض فلين بمهارة رشاقته الجسمانية وبراعته الرياضية، ومظهره الصبيانى، وسلوكه المسترخى، ليلعب شخصية روبن هود باعتباره شخصية ساحرة ذات ظلال عنيفة، وكمتمرد محافظ كانت لصوصيته وعنفه رد فعل على الظلم، مثلما كانت قرصنة شخصية بيتر بلاد، وخلال الحرب العالمية الثانية ظهر فيلم "صقر الحرب" (١٩٤٠)، الذى استغل بمهارة صورة نجومية فلين كبطل للمغامرات، فى الوقت نفسه الذى ركز فيه على الظلال المعاصرة من خلال حكايته عن التوسع الإمبريالى الإسبانى.

وإذا كانت الحياة السينمائية لفلين تتحدد بصورته الرومانسية كمبارز، فإن صورة نجوميته أحاطتها فضيحة جنسية، وكانت لمحاكمته (الأولى) فى جريمة اغتصاب فى عام ١٩٤٢ تأثير مدمر برغم أنه قد تمت تبرئته، ليبدأ فترة من التراجعات الشخصية والتدهورات الجسمانية، وأدى إدمانه الخمر والمخدرات إلى تدهور ملحوظ فى مظهره الذى كان يعتمد عليه فى حياته الفنية. وكان فيلم "سيد بالانترى" (١٩٥٣) آخر أفلام المبارزات الناجحة التى قام ببطولتها (وإن لم يكن آخر محاولاته فى هذا النمط الفيلمى)، ليصبح نهاية عقده مع شركة إخوان وارنر، وتتضمن سنواته الأخيرة سلسلة من أدوار مدمنى الخمر، كأنه كان يجسد على الشاشة تدهوره الجسمانى، وكان أول هذه الأفلام "الشمس تشرق أيضًا" (١٩٥٧) الذى نال نجاحًا نقديًا، وخلق اهتمامًا جديدًا بنجوميته.

مشاهدات مقترحة

"كابتن بلاد" (١٩٣٥)، "هجوم الفرقة الخفيفة" (١٩٣٦)، "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨)، "دورية الفجر" (١٩٣٨)، "دودج سيتى" (١٩٣٩)، "صقر البحر" (١٩٤٠)،

"ماتوا وهم يرتدون أحذيتهم" (١٩٤١)، "السيد المهذب جيم" (١٩٤٢)، "مغامرات دون جوان" (١٩٤٨)، "الشمس تشرق أيضًا" (١٩٥٧).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Flynn, Errol. *My Wicked, Wicked Ways: The Autobiography of Errol Flynn.* New York: Cooper Square, 2003.

McNulty, Thomas. *Errol Flynn: The Life and Career.* Jefferson, NC: McFarland, 2004.

Richards, Jeffrey. *Swordsmen of the Screen, from Douglas Fairbanks to Michael York.* London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1977.

إيفون تاسكر

أرنولد شوارزينجر

(ولد فى تال، ستيريا، النمسا فى ٣٠ يوليو ١٩٤٧)

أرنولد شوارزينجر لاعب كمال أجسام، ومستثمر، ونجم سينما، ارتبط مع سينما الأكشن التى تحقق إيرادات عالية خلال الثمانينيات والتسعينيات. حقق شوارزينجر شهرته أولاً باعتباره لاعب كمال أجسام، وظهر فى الفيلم التسجيلى "نفخ الحديد" (١٩٧٧). ومنذ أدوار البطولة الأولى فى أفلام الفانتازيا العضلية المأخوذة عن القصص المصورة، "كونان الهمجى" (١٩٨٢) و"كونان المدمر" (١٩٨٤)، أظهر قدرته على استخدام جسده فى التمثيل، وكان نجاحه المهم هو "المدمر" (١٩٨٤)، فيلم الخيال العلمى ذو الظلال القاتمة حيث يلعب دور إنسان آلى يتم إرساله إلى المستقبل لكى يقتل أم قائد متمرد سوف يولد لها، ولأن الفيلم استعرض الممثل كآلة وجسد معًا، بالإضافة إلى إلقائه "الآلى"، فإن الفيلم حقق صورته الأيقونية. لقد كان هذا الدور يحتوى على أقل قدر من الحوار، لذلك ركز على تشكيل صورته التى تتحدد بحضوره الجسمانى.

وكانت أفلام شوارزينجر التالية خلال الثمانينيات من نوع الأكشن، مثل "كوماندو" (١٩٨٥) و"الضارى" (١٩٨٧)، سببًا فى تحوله من دور الشرير إلى البطل، أحيانًا بالتركيز على نصف جسده العلوى فى تفاصيل شديدة المبالغة. لقد وجد العديدون أن عشق تصوير أجساد الذكور البيض القوية سمة مثيرة للقلق دائمًا فى السينما الهوليوودية فى تلك الفترة. والسمات التى أبرزها شوارزينجر على أنها تهديد أحد الوحوش فى "المدمر"، استغلت فى نوع من السخرية المرحة فى أفلام جعلته بطل أكشن، برغم أن إمكانات الصورة الأيقونية المركبة له ظلت

واضحة، ما فى "التذكر الكامل" (١٩٩٠)، حيث يلعب شوارزينجر دور رجل عادى، وملامحه الجسمانية الاستثنائية تبدو إلى حد ما أقل محورية فى مقابل السياق المستقبلى والمتحولين المتمردين العديدين الذين يواجههم، وكان الفيلم الذى حقق نجوميته الفائقة هو "المدمر٢: يوم الحساب" (١٩٩١)، الذى أعاده إلى أدوار البطولة الأولى له. إن شخصيته تعود من المستقبل ولديه مهمة للحماية، ويواجه نموذجًا معدلاً (روبرت باتريك) الذى كان أكثر نحافة وأكثر رشاقة بالمقارنة مع "البطل" الآلى ذى الجسد الملىء بالعضلات.

من المفارقات أن هذا الفيلم أكد المصير الحتمى لأفول شخصية البطل العضلى، بينما جاء "المدمر٣: انتفاضة الآلات" (٢٠٠٣) مخيبًا للآمال بعد حوالى اثنى عشر عامًا، ليشير إلى صعوبة الحفاظ على مثل هذا الأداء الذى يتحدد بالجسد ذى العضلات.

وتحول النجم إلى الكوميديا اعتمادًا على أدواره فى الأكشن، التى كانت هى نفسها ذات لمسة المبالغة الساخرة، وهكذا عبر من نمط فيلمى إلى آخر مع "شرطى الحضانة" (١٩٩٠)، حيث يلعب دور شرطى قاسٍ يذهب فى مهمة سرية كمدرس فى حضانة وفى عبور آخر، ثم تم انتخاب شوارزينجر كمحافظ جمهورية لولاية كاليفورنيا فى عام ٢٠٠٣.

مشاهدات مقترحة

"كونان الهمجى" (١٩٨٢)، "المدمر" (١٩٨٤)، "الضارى" (١٩٨٧)، "التذكر الكامل" (١٩٩٠)، "شرطى الحضانة" (١٩٩٠)، "المدمر ٢" (١٩٩١)، "أكاذيب حقيقية" (١٩٩٤).

مزيد من القراءات:

RECOMMENDED VIEWING

Conan the Barbarian (1982), *The Terminator* (1984), *Predator* (1987), *Total Recall* (1990), *Kindergarten Cop* (1990), *Terminator 2* (1991), *True Lies* (1994)

FURTHER READING

Andrew, Nigel. *True Myths: The Life and Times of Arnold Schwarzenegger, from Pumping Iron to Governor of California*, revised and expanded. London and New York: Bloomsbury, 2003.

Gallagher, Mark. "I Married Rambo: Spectacle and Melodrama in the Hollywood Action Film." In *Mythologies of Violence in Postmodern Media*, edited by Christopher Sharrett, 199–226. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1999.

Glass, Fred. "Totally Recalling Arnold: Sex and Violence in the New Bad Future." *Film Quarterly* 44, no.1 (1990): 2–13.

Jeffords, Susan. "Can Masculinity Be Terminated?" In *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, edited by Steve Cohan and Ina Rae Hark, 245–261. New York: Routledge, 1993.

———. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994.

إيفون تاسكر

الاقتباس (والإعداد عن نص آخر)

Adaptation

يبدو أنه من المؤكد أن أول فيلم "روائى" كان "بلل الساقى" (١٨٩٥) من إخراج لوى لوميير (١٨٦٤ ـ ١٩٤٨) كان يعتمد على قصة مصورة تعود إلى عام ١٩٨٩ رسمها "كريستوف"، وأن أول فيلمين روائيين أمريكيين شهيرين، وهما "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) و"حلم عفريت الخبز والجبن" (١٩٠٦) من إخراج إدوين إس بورتر (١٨٦٩ ـ ١٩٤١)، كانا مقتبسين ـ فى جزء منهما على الأقل ـ من مادة مسرحية وقصصية مسرحية على التوالى، وبشكل عام كانت المحاولات الأولى فى السينما الروائية مأخوذة من مادة أدبية موجودة بالفعل، أو مصادر مسرحية، التى أمدت السينما منذ ذلك الحين بالجزء الأكبر من مادة السيناريوهات، ومع ذلك فإن هذه العملية قد ابتليت بالسؤال المحير والمثير للارتباك حول الأمانة: إلى أى حد يمكن (أو يجب) لفيلم أن يكون "أمينًا" مع مصدره الأصلى؟ وما عناصر تكنيك الأدب أو المسرح التى تعتبر متوافقة مع الوسيط السينمائى، وما العناصر التى لا يمكن نقلها بنجاح؟ إلى أى حد يمكن للسينمائيين تغيير رسم الشخصيات، والمكان، والحبكة، لكى يتلاءم ذلك التغيير، مع تفسيرهم للأصل؟ هل من المهم إذا قام السينمائى بتغيير الأصل كلية، ويتوصل مع ذلك إلى عمل سينمائى ممتاز فى حد ذاته؟ وبكلمات أخرى، هل يجب على الاقتباس السينمائى دائمًا أن يبرر وجوده بمدى اقترابه من أصله الأدبى، أم هل من الممكن قبول كل منهما والحكم عليه بشكل مستقل؟

ويستمر الجدل حول هذه الأسئلة، فمعظم أصحاب النظريات يميلون إلى تقسيم أنواع الاقتباس إلى ثلاثة تصنيفات: الصارم، والفضفاض، والحر (وهم يستخدمون هذه المصطلحات أو مصطلحات مشابهة)، وهم يميزون عادة بين الأعمال الكلاسيكية أو الشهيرة، حيث يكون لدى المتفرج بالفعل بعض المعرفة بالأصل، وقد يتوقع أن يراه منقولاً بأمانة على الشاشة، وبين الأعمال الأقل شهرة أو المنسية، حيث يكون التصاق المتفرج بالأصل أقل أهمية، وهناك العديد من النقاد يقبلون بحل وسط: إذا كان جوهر الأصل (التيمة ، الطابع، المزاج بشكل خاص) قد تم الحفاظ عليه، ولم يتم تشويهه عمدًا أو بسبب عدم الكفاءة، فإنه من المقبول أن تحدث تغيرات أخرى أقل أهمية، كما أن هناك دعوة بأن الاقتباس الناجح يجب أن يعتمد على خصوصية الوسيط الفنى، وهى دعوة مقبولة الآن على نطاق واسع، خاصة فى ضوء خصوصية الوسيط السينمائى والمعالجة الإبداعية لصانع الفيلم، دون أن تعوقه التزامات الحفاظ غير الملائم على تقنيات الأدب أو المسرح، وهذه النظرة تقبل فيلم ستانلى كوبريك (١٩٢٨ ـ ١٩٩٩) "البرتقالة الآلية" (١٩٧١)، برغم استنكار مؤلف النص الأصلى له، أنطونى بيرجيس (١٩١٧ ـ ١٩٩٣)، الذى شعر بأن كوبريك قد بالغ فى العنف والجوانب السلبية فى الكتاب.

ولعل المهمة الأصعب بالنسبة للسينمائى هى أن يأخذ عملاً كلاسيكيًا، أو شهيرًا معاصرًا، ويقدمه بطريقة تتفادى جعل الذين يلتصقون بتفسيراتهم للعمل الأصلى لا يشعرون بالاغتراب، وفى الوقت نفسه يقدم شيئًا سينمائيًا ناجحًا فى حد ذاته، وتقع هذه الاقتباسات فى العادة داخل التصنيف الصارم، أو الفضفاض، برغم أن الاقتباس الحر لعمل مثل جو ماكبث" (١٩٥٥) المأخوذ عن ويليام شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦)، أو "حماقة رجل ثرى" (١٩٣١) المأخوذ عن "دومبى وابنه" لتشارلز ديكنز (١٨١٢ ـ ١٨٧٠)، أو "بلا تفسير" (١٩٩٥) المأخوذ عن "إيما" لجين أوستين، هذا الاقتباس الحر موجود بالفعل، وأحد الأمثلة الأكثر شهرة فى اقتباس نجح فى إرضاء المعجبين بالنص الأصلى، وفى تحقيق عمل سينمائى فذ،

هو ثلاثية بيتر جاكسون (ولد عام ١٩٦١) لرواية آر آر تولكين (١٨٩٢ ـ ١٩٧٣) "سيد الخواتم" (٢٠٠١ ـ ٢٠٠٣).

وهناك مصدر للاقتباس أكثر شيوعًا، عن أعمال هى بطبيعتها معرضة "للتشويه" بسبب الأسلوب الأدبى، أو الحبكة، أو رسم الشخصيات، وغير كاملة فى شكلها الأصلى، أو تنتمى لأنماط أدبية مثل روايات العصابات أو المخبر السرى، وروايات الويسترن، والتشويق، والخيال العلمى، والتى تعتبر عادة هامشية بالنسبة للمكانة الأدبية، لذلك تكون أقل احتمالاً فى إثارة الاعتراضات إذا ما تمت "خيانتها خلال عملية الاقتباس، والعديد من الأفلام الأمريكية الرفيعة تقع داخل هذه التصنيفات، كذلك أعمال الموجة الجديدة الفرنسية المأخوذة عن "السلسلة السوداء" (١٩٧٩) أو الروايات الشعبية الرخيصة.

الاقتباس فى فترة السينما الصامتة

كان من النادر أن توجد أفلام روائية فى فترة السينما المبكرة أطول من ثلاث أو خمس دقائق، ليزيد طولها بالتدريج حتى تصل إلى عشرين دقيقة تقريبًا فى عام ١٩١٠، ثم ازدادت بشكل ثابت حتى وصلت إلى الطول الروائى المعتاد من تسعين إلى مائة وعشرين دقيقة عند نهاية الفترة الصامتة، وبسبب تفادى دفع حقوق النشر، أو بسبب استغلال معرفة الجمهور بمادة موضوع موجودة آنذاك بالفعل، حتى يمكن رواية قصة بالسينما دون استخدام العناوين الداخلية الكثيرة، أو أن يقوم الحكواتى بشرح الحبكة فى صالة العرض، كانت الاقتباسات الأولى مأخوذة فى الأغلب من مؤلفين كلاسيكيين مثل شكسبير، وديكنز، وجورج إيليوت (١٨١٩-١٨٨٠)، وتوماس هاردى (١٨٤٠-١٩٢٨)، فى بريطانيا، أما فى أوربا فهناك إميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٠٢)، ويوهان فولفجانج فون جوته (١٧٤٩-١٨٣٢)، وليو تولستوى (١٨٢٨ ـ ١٩١٠)، وألكسندر بوشكين (١٧٩٩ ـ ١٨٣٧)، وآخرون. وكان الطول المفرط لمعظم هذه الأعمال حائلاً أمام محاولات الاكتمال، وكانت الممارسة الشائعة هى أخذ مقتطفات شهيرة أو مشاهد هى مكتفية بذاتها، مثل

مشاهد "المدرسة" من "نيكولاس نيكلبى"، أو مشهد حطام السفينة من "العاصفة". وعندما تزايدت الأفلام فى طولها، ظهرت محاولات جريئة لضغط الحبكة كلها لرواية أو فيلم فى زمن العرض الذى يقترب من العشرين دقيقة، ومن الأفلام المقتبسة الشهيرة فى تلك الفترة المبكرة "كوخ العم توم" (١٩٠٣)، "فرانكينشتاين" (١٩١٠، وتم تصويره مرات عديدة منذ ذلك الحين، لكن ليس بأمانة كاملة، حتى فى فيلم عام ١٩٩٤ "فرانكينشتاين لمارى شيللى")، و"روبنسون كروزو" (١٩١٣)، و"فاوست" (١٩١٥)، و"دون كيشوت" (١٩١٥).

ومن الناحية التقنية كانت معظم هذه الأفلام المبكرة ساكنة، إذ كان يتم تصويرها من موقع كاميرا ثابت وعادة فى لقطة عامة، وتصوير الحدث كأنه يدور على خشبة مسرح، وبحلول العقد الثانى من القرن العشرين أصبح التكنيك السينمائى أكثر تعقيداً، مع الكثير من حركة الكاميرا، والاستغلال الأكثر لمساحة الشاشة وزاوية الكاميرا وبعدها عما تصوره، وأسلوب التمثيل الأكثر طبيعية، والمونتاج الخلاق الذى يساعد على فهم الحبكة والشخصية أكثر من مجرد تحريك الكاميرا من مكان إلى آخر، وأصبح من الممكن رواية قصص على الشاشة باكتمال وتعقيد أكثر، برغم أن الرغبة فى إضفاء الاحترام الثقافى على الوسيط السينمائى الشاب أدت إلى الاعتماد المستمر على شكسبير وديكنز بشكل خاص. لكن سرعان ما ظهرت على الشاشة الأعمال "الأكثر مبيعًا" الأحدث، مثل الميلودراما التى ألفتها مسز هنرى وود (١٨١٤ ـ ١٨٨٧) باسم "شرق لين"، وهى التى تم تصويرها كأول فيلم بريطانى من ست بكرات (من ستين إلى سبعين دقيقة) فى عام ١٩١٣، كذلك الاقتباس الذى أثار جدلاً كبيرًا، وقام به دى دابليو جريفيث (١٨٧٥ ـ ١٩٤٨) لرواية توماس ديكسون (١٨٦٤ ـ ١٩٤٦) "رجل القبيلة" فى فيلم "مولد أمة" (١٩١٥)، وهو أحد أطول الأفلام الروائية الأمريكية حتى ذلك الحين، وبحلول العقد الثالث سادت مثل هذه الأعمال، مع اقتباسات لكتاب أصبحوا منسيين على نطاق واسع مثل "أويدا" (١٨٣٩ ـ ١٩٠٨)، ومارى كوريللى (١٨٥٥ ـ ١٩٢٤)، وسير هول كين (١٨٥٣ ـ ١٩٣١)، وإى فيليبس أوبينهايم (١٨٦٦ـ

١٩٤٦)، والروايات "العاطفية المثيرة" لكتاب مثل مايكل آرلين (١٨٩٥ ـ ١٩٥٦)، الذى تحولت روايته "القبعة الخضراء" إلى فيلم "امرأة لها علاقات" فى عام ١٩٢٨، من بطولة جريتا جاربو (١٨٩٥ ـ ١٩٥٦)، بينما حافظ الكاتب غزير الإنتاج إدجار والاس (١٨٧٥ ـ ١٩٣٢) على الرقم القياسى لكونه أكثر الكتاب المتحدثين بالإنجليزية، اقتبست السينما أعمالهم.

وفى أوربا، فإن ملاحم الروائى الهولندى هنريك سينكفيتش (١٨٤٦ ـ ١٩١٦)، مثل "كوفاديس؟" الذى تم تصويره سينمائيًا فى عام ١٩١٢، اسم الفيلم يعنى باللاتينية "إلى أين؟" ـ المترجم)، وهذه الملاحم قدمت مادة للدرامات التاريخية الإيطالية الناجحة، كما أن روايات سيلما لاجرلوف (١٨٥٨ ـ ١٩٤٠) كانت مصادر مهمة لأفلام عظيمة للمخرجين فيكتور سيوستروم (١٨٧٩ ـ ١٩٦٠) وموريتز ستيللر (١٨٨٣ ـ ١٩٢٨) فى السويد، خاصة فيلم المخرج الأول "عربة الشبح" (١٩٢١)، والثانى "ملحمة جوستا بيرلينجز" (١٩٢٤). وفى فرنسا كان فيلم جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) "نانا" (١٩٢٦)، وجاك فيديه (١٨٨٥-١٩٤٨) "تيريز راكان" (١٩٢٨)، ومارسيل ليربييه (١٨٨٨-١٩٧٩) "المال" (١٩٢٩)، تعتمد جميعًا على أعمال زولا التى كانت لا تزال تثير الجدل، كما أن ليربييه أخرج أيضًا "المرحوم ماتياس باسكال" (١٩٢٥) عن عمل ألفه لويجى بيرانديللو (١٨٦٧ ـ ١٩٣٦). واقتبس فيديه الرواية ذائعة الصيت "أطلانطيس المفقودة" (١٩٢٠) عن عمل ألفه بيير بونواه (١٨٨٦-١٩٦٢)، وأيضًا "بيل" (١٩٢٢) لأناتول فرانس (١٨٤٤ ـ ١٩٢٤) الذى كان آنذاك فى قمة شهرته، وربما كان أعظم فيلم فرنسى فى العشرينيات نوعًا آخر من الاقتباس، فكل كلمة فى فيلم كارل تيودور دريير (١٨٨٩ ـ ١٩٦٨) "آلام جان دارك" (١٩٢٨) مأخوذة بشكل دقيق من النصوص الأصلية لمحاكمة جان دارك، وكانت صرامة الأسلوب السينمائى تلائم تمامًا حوار الفيلم القليل.

تحويل الروايات الكلاسيكية إلى أفلام: من ١٩٢٧ حتى الآن

إذا كان هناك اليوم القليل جدًا من الناس قد يهتمون بإذا ما كانت القبعة

الخضراء" قد تمت خيانتها عند تحويلها إلى فيلم "امرأة لها علاقات" من بطولة جريتا جاربو، فإن الموقف مختلف تمامًا مع الكلاسيكيات الأدبية المعروفة، حيث تكون للقراء وجهات نظر مختلفة تمامًا، عند ظهور الشخصيات أو المكان ـ بالإضافة إلى معنى أو تفسير العمل ككل ـ ويرغبون فى أن يروا احترامًا لوجهات النظر تلك على الشاشة.

وهناك مشكلات عديدة أخرى أيضًا، فحتى الرواية القصيرة نسبيا لا يمكن تصويرها كلمة بكلمة داخل حدود الساعتين أو الثلاث لفيلم متوسط الطول (برغم أن إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥ ـ ١٩٥٧) زعم أنه فعل ذلك فى عام ١٩٢٤ فى نسخته الأصلية من فيلم "الجشع"، المأخوذ عن رواية فرانك نوريس (١٨٧٠ ـ ١٩٠٢) "ماكثينج"). إن نوعًا من الاختيار، والحذف، والاختصار، أمر لا مفر منه، وهذا يتضمن تقليل دور الشخصيات الثانوية والحبكات الفرعية، برغم أنها قد تكون من بين العناصر التى أثارت إعجاب القراء فى الكتاب، والأكثر أهمية هو أنه بالرغم من أن لقطة تستمر عشر ثوان من الفيلم قد تصلح فى العادة بديلاً عن صفحات من وصف الشخصية، والمنظر الطبيعى، أو حتى داخل المنزل، فليس من الممكن فى أغلب الأحوال أن يعطى تحليلاً مفصلاً للعالم النفسى للشخصية، أو الدافع الحاسم، وهى العناصر بالغة الأهمية لرواية راقية، دون اللجوء إلى مط الحوار، والحوار ذاته مشكلة، حيث إن الكلام الذى يبدو "طبيعيًا على الصفحة المطبوعة قد يبدو مصطنعًا على الشاشة، وبناء الجملة المعقد عند هنرى جيمس (١٨٤٣ ـ ١٩١٦) أو ويليام فوكنر (١٨٦٧-١٩٦٢) لا يمكن تقديمه على الشاشة بنجاح، كما أن وجهة النظر تمثل صعوبة أخرى، خاصة فى السرد الروائى من ضمير المتكلم، فالسينما بطبيعتها تميل إلى استخدام وجهات نظر متغيرة خلال الفيلم، وتبدو موضوعية وخارجية أكثر من كونها داخلية. إن بعض هذه العقبات لا يمكن فى النهاية تجاوزها، وهى تتطلب إعادة تفكير من جانب كاتب السيناريو والمخرج، واستعدادهما لاستخدام تقنيات بديلة ملائمة للسينما لمعالجة مادة أقل تلاؤمًا معها، مثل فيلم هارولد بينتر (ولد

عام ١٩٣٠) وكارل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢) "امرأة الملازم الفرنسى" (١٩٨١) عن رواية جون فاولز (١٩٢٦ ـ ٢٠٠٥).

ومن ناحية أخرى، فإن اقتباس القصص المثيرة يمثل المشكلة التى تكاد أن تكون متناقضة تماماً، فحتى القصة القصيرة الممتدة (من عشرين إلى ثلاثين صفحة) تحتاج إلى توسيعها لكى تلائم تسعين دقيقة على الأقل من زمن العرض. ونتيجة لذلك فإن الأحداث التى تذكر عرضاً فى القصة قد تطال، أو يتم ابتكار أحداث أخرى، وشخصيات أخرى، وتلفيق عناصر الحبكة، والمحادثات القصيرة يتم تطويلها أو خلق محادثات جديدة، وبرغم أن القليل من القصص الكلاسيكية هى التى يمكن المحافظة عليها دون تشويه كبير من خلال مثل هذه المعالجة، فإن هناك بعض المؤلفين كان حظهم من النجاح أكبر عند اقتباس أعمالهم القصيرة من معالجة رواياتهم، ففيلم "صنم هوى" (١٩٤٨) من إخراج كارول ريد (١٩٠٦ ـ ١٩٧٦)، عن قصة جراهام جرين (١٩٠٤-١٩٩١) "غرفة البدروم"، وفيلم "فائز بالحصان الخشبى" (١٩٥٠) من إخراج أنطونى بيليسييه (١٩١٢ ـ ١٩٨٨) عن قصة دى إتش لورانس (١٨٨٥-١٩٣٠)، وفيلم "غداً" من إخراج جوزيف أنطونى (١٩١٢-١٩٩٣) عن قصة ويليام فوكنر، وفيلم "الأبرياء" (١٩١٦) إخراج جاك كلايتون (١٩١٢ ـ ١٩٩٥) عن قصة هنرى جيمس "دوران المسمار اللولبى"، هى على الأقل مساوية للأفلام الروائية الطويلة الأكثر طموحاً وادعاء والمأخوذة عن روايات لهؤلاء المؤلفين.

وأعمال معظم الروائيين الإنجليز الكلاسيكيين بدءاً من دانييل ديفو (١٦٦٠ـ ١٨٣١) قد تحولت على الأقل مرة واحدة إلى السينما، وهذا ينطبق أيضاً فى أمريكا بدءاً من رواية "آخر رجال قبيلة الموهيكان" لجيمس فينيمور كوبر (١٧٨٩- ١٨٥١)، حتى قصص إدجار ألان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) وما بعدهما، وفى فرنسا كان ستاندال (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢)، وأونوريه دى بلزاك (١٧٩٩ ـ ١٨٥٠)، وجوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠)، وفيكتور هوجو (١٨٠٢ ـ ١٨٨٥)، وزولا، من بين المفضلين للاقتباس دائماً، ولعل أفضل اقتباسات عن الأدب الفرنسى كانت عن روايات

جورج بيرنانوس (١٨٨٨ ـ ١٩٤٨)، حيث إن فيلمى روبير بريسون (١٩٠١ ـ ١٩٩٩) "يوميات قس فى الأرياف" (١٩٥٠)، و"موشيت" (١٩٦٧)، قد قدما معادلاً دقيقًا وكاملاً من الناحية السينمائية للطابع والتيمة ورسم الشخصيات كما جاءت فى الروايات الأصلية، كما أن فيلم موريس بيالا "تحت شمس الشيطان" (١٩٨٧) قدم قوة عاطفية هائلة، وروايات جورج سيمنون (١٩٠٣ ـ ١٩٨٩) ذات السمة السينمائية الأصيلة، قد تم تحويلها كثيرًا إلى السينما، فى فرنسا وخارجها، مثل الرواية التى تحولت مرتين إلى فيلمين: "هلع" (١٩٤٦) من إخراج جوليان دوفيفيه (١٨٩٦ ـ ١٩٦٧)، و"مسيو إير" (١٩٨٩) من إخراج باتريس لوكونت (ولد عام ١٩٤٧).

والاقتباسات عن الأدب الروسى الكلاسيكى خلال الفترة السوفييتية تميل إلى النقد الزائد بالنص الأصلى، برغم أن نسخة المخرج سيرجى بوندراتشوك (١٩٢٠ ـ ١٩٩٤) عن رواية "الحرب والسلام" (١٩٦٨) لتولستوى، قدمت درجة من الإتقان البصرى، مثلها فى ذلك مثل النسخة الأمريكية (١٩٥٦) التى قدمها كينج فيدور (١٨٩٤ ـ ١٩٨٢). كما تم تحويل "أنَّا كارينينا"مرات عديدة إلى السينما، عادة فى شكل مبسط، وقامت جريتا جاربو بالبطولة فى نسخة عام ١٩٣٥. وفيلم يوسيف خيفيت لقصة أنطون تشيكوف (١٨٦٠-١٩٠٤) "السيدة ذات الكلب الصغير" (١٩٦٠) تم استقباله جيدًا فى الخارج، ومعظم الأفلام المقتبسة عن أعمال فيودور دويستويفسكى (١٨٢١-١٨٨١) ـ بما فى ذلك "الأبله" (١٩٥١) لأكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) ـ كانت أفلامًا لا تبقى فى الذاكرة، باستثناء فيلم بريسون "ليالى العالم الأربع" (١٩٧١) عن قصة "ليالٍ بيضاء" (التى قام لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦ ـ ١٩٧٦) بتحويلها إلى السينما فى عام ١٩٥٧، وتم ترميم النسخة فى عام ١٩٩٧)، كذلك فيلم "امرأة لطيفة" (١٩٦٨) عن قصة "مخلوق لطيف"، وكلا الفيلمين يعالج قصته فى مكان وزمان معاصرين، وهم إعادة خلق تقترب من الكمال للطابع والشخصية والتيمة، وهما فى الوقت نفسه منطبعان بطابع بريسون.

ومن الأدب الألمانى، قدم آر. دابليو. فاسبيندر (١٩٤٦ ـ ١٩٨٢) فى عام ١٩٧٤ فيلمًا عن رواية تيودور فونتان "إيفى بريست" أدهش عديدين بأسلوبه البصرى الرصين المتحكم به، وغير المعتاد بالنسبة للمخرج، وبمعالجته المتعاطفة مع مصير البطلة، وهما عنصران أعادا خلق الكتاب بقدر كبير من التأثير، ونسخة إيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠) للرواية القصيرة من تأليف هينريش فون كلايست "ماركيز أو" (١٩٧٠)، نقلت إلى السينما بنجاح تقديم المؤلف الساخر للأزمة الغريبة للبطلة التى وجدت نفسها حاملاً دون أن تتذكر أنها مارست لقاء جنسيًا. والرواية القصيرة "الموت فى فينيسيا" لتوماس مان (١٨٧٥ ـ ١٩٥٥) تحولت إلى السينما على نحو مثير للجدل فى عام ١٩٧١ على يد فيسكونتى، فقد احتفى بعض النقاد بالبهرجة البصرية للديكور والأداء الرفيع للممثل ديرك بوجارد (١٩٢١-١٩٩٩)، بينما اعترض آخرون على التغيرات التى أجراها فيسكونتى على شخصية البطل، وعلى المحاولات غير الموفقة لإعطاء التيمات الجمالية والفلسفية للقصة، وعلى النقيض، فإن فيلم فيسكونتى السابق "الفهد" (١٩٦٣) عن رواية جوزيبى دى لامبيدوزا (١٨٩٦ ـ ١٩٥٧) ـ خاصة فى نسخته المرممة فى عام ١٩٩٦ ـ هو عمل رفيع سواء فى المعالجة السينمائية أو الاقتباس، وأعاد بمهارة خلق الفترة التاريخية، والأزمات الأخلاقية والسياسية التى واجهتها الشخصية الرئيسية، ومن النجاحات الإيطالية الأخرى فيلم بيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤١) "إستراتيجية العنكبوت" (١٩٧٠) عن قصة جورجى لويس بورجيس (١٨٩٩-١٩٨٦)، و "الممتثل" (١٩٧٠) عن رواية ألبيرتو مورافيا (١٩٠٧ـ ١٩٩٠)، والفيلمان يعبران أيضًا عن رؤية المخرج الشخصية.

وأول فيلم يابانى حقق نجاحًا عالميا هو "راشومون" (١٩٥٠) لأكيرا كيروساوا، وهو يعتمد على قصتين قصيرتين من تأليف ريونو سوكى أكوتاجاوا (١٨٩٢ ـ ١٩٢٧)، وكانت الروايات الكلاسيكية لكل من ياسونارى كاواباتا (١٨٩٩-١٩٧٢)، وجنيشيرو تانيزاكى (١٨٨٦ ـ ١٩٦٥)، مصدرًا للعديد من الأفلام التى أخرجها

كون إيشيكاوا (ولد عام ١٩١٥) وميكيو ناروزى (١٩٠٥-١٩٦٩)، بينما كان هيروشى تيشيجارا (١٩٢٧-٢٠٠١) متخصصًا فى اقتباسات الروايات الغربية من تأليف كوبو آبى (١٩٢٤-١٩٩٣)، وحقق فيلمه "امرأة فى تلال الرمال" (١٩٦٤) من بين أفلام نوادى السينما المفضلة.

وكان تشارلز ديكنز هو الأكثر اقتباسًا من بين الروائيين الكلاسيكيين الإنجليز، يأتى بعده - خاصة فى التسعينيات - جين أوستين وهنرى جيمس، وتوماس هاردى، وإى إم فوستر (١٨٧٩-١٩٧٠). إن كلاً من روايات أوستين الست قد تحولت إلى عمل سينمائى أو تليفزيونى، وأكثر النسخ نجاحًا هى "الحس والحساسية" (١٩٩٥) من إخراج آنج لى، و"إقناع" (١٩٩٥) من إخراج روجر ميتشيل، والنسخة التليفزيونية "كبرياء وهوى" (١٩٩٥)، والتى تقارن بنسخة ١٩٤٠ التى لا تزال ناجحة من بطولة جرير جارسون (١٩٠٨ - ١٩٩٦) ولورانس أوليفييه (١٩٠٧ - ١٩٨٩). والنسخة المعاصرة "بلا تفسير" (١٩٩٥) عن رواية "إيما" تحتفظ بالعديد من تيمات أوستين، لكنها تضعها فى سياق مدرسة ثانوية أمريكية معاصرة.

والاقتباسات عن إى إم فورستر وهنرى جيمس، على أيدى فريق مكون من إسماعيل مير شانت (١٩٣٦-٢٠٠٥) وجيمس أيفورى (ولد عام ١٩٢٨)، اعتبرت "مسرحًا ممتازًا" من ناحية مادتها بسبب تأكيدها على دقة الملابس والديكور، والتصاقها الشديد بتفاصيل رسم الشخصيات والحبكة، على حساب العناصر الأعمق للتيمة، وهكذا قدمت مجرد تجسيد مقبول للنص بدلاً من تفسيره، وربما كرد فعل على هذه المعالجة، جاءت نسخ معاصرة من أعمال جيمس، حاولت تحديث ما لم يقل صراحة، بالنسبة لمخيلة القارئ، فى النص الأصلى، وهو ما يتضح تمامًا فى فيلم جين كامبيون "بورتريه لسيدة" (١٩٩٦)، وفيلم "جناحا الحمامة" (١٩٩٧)، من إخراج إيان سوفتلى، كما أن فيلم "حديقة مانسفيلد" (١٩٩٩) من إخراج باتريشيا روزيما واجه اتهامات بفرض معنى سياسى صريح على نص غير سياسى، كما أن فيلم "دنيا الغرور" (٢٠٠٤) من إخراج ميرا ناير

حول بيكى شارب المتلاعبة وربما القاتلة - كما فى رواية ويليام ميكبيس ثاكرى - إلى بطلة نسوية.

وهناك كتاب كلاسيكيون إنجليز آخرون تحولت أعمالهم إلى السينما، ومنهم إميلى برونتى (١٨١٨-١٨٤٨) وشارلوت برونتى (١٨١٦-١٨٥٥)، مع نسخة ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) من "مرتفعات ويذرينج" (١٩٣٩)، برغم معالجة نصف الكتاب فقط، لكنه لا يزال أقوى معالجة للرواية وأكثرها تعبيرًا عن أجوائها، ونسخة ١٩٤٤ من "جين إير" التى حافظت على تفوقها بالنسبة لمعظم نسخ الأفلام التالية المأخوذة عن الرواية، ونال الروائى توماس هاردى حظا طيبًا مع أفلام "أفلام بعيدًا عن الزحام المجنون" (١٩٦٧) من إخراج جون شليزينجر، و"تيس" (١٩٧٩) من إخراج رومان بولانسكى، و"جود" (١٩٩٦) من إخراج مايكل وينتربوتوم، والفيلم بالغ الجمال "بارى ليندون" (١٩٧٥) لستانلى كوبريك يقتنص بدقة إحساس الضياع والتحلل تحت السطح المتلألئ لعوالم المجتمع الراقى والحرب، وهى التيمة المحورية فى رواية ثاكرى، ومن القرن الثامن عشر تم اقتباس "توم جونز" عن هنرى فيلدينج (١٧٠٧-١٧٥٤) فى فيلم مرح متفائل من إخراج تونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١) فى عام ١٩٦٣، فى معالجة تقتنص أحد عناصر الرواية لكنها بعيدة عن بقيتها، كما أن رواية دانييل ديفو "روبنسون كروزو" قد تم اقتباسها فى أفلام مرات عديدة، ومن المدهش والناجح أيضًا المعالجة التى قدمها لويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣) فى عام ١٩٥٤ باسم "مغامرات روبنسون كروزو".

ومن بين "المعاصرين" يعتلى جراهام جرين القائمة، برغم أن رواياته من النادر أن تحقق نجاحًا فى السينما، باستثناء "برايتون روك" عام ١٩٤٧، ومن الغريب أن روائيًا سينمائيًا بالطبيعة مثله تمت معالجة رواياته سينمائيا بهذا الضعف، ومن بين نسختى "الأمريكى الهادئ" (١٩٥٨ و٢٠٠٢)، ونسختى "نهاية علاقة عاطفية" (١٩٥٥ و٢٠٠٤)، فإن الأحداث كانت هى الأكثر نجاحًا لكن جرين لا يزال ينتظر من يقتبس عنه بنجاح حقيقى. كما أن جوزيف كونراد (١٨٥٧-١٩٢٤)، ودى إتش

لورانس، اللذين اقتبست أعمالهما كثيرًا للسينما، من النادر أن حققت هذه الاقتباسات نجاحًا، وفيلم ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) عن "العميل السرى" باسم "تخريب" (١٩٣٦) ينتمى إلى هيتشكوك أكثر من كونراد، ونسخة كريستوفر هامبتون فى عام ١٩٩٦ أكثر احترامًا للنص لكنها أقل إلهامًا، ويمكن قول هذا أيضًا عن أفضل الاقتباسات عن لورانس، فى فيلم "أبناء وعشاق" (١٩٦٠)، بينما فيلم كين راسيل (ولد عام ١٩٢٧) "نساء عاشقات" (١٩٦٩) ملائم أكثر لمحبى المخرج من المؤلف، والأعمال الروائية لكاتب يفترض أنه أقل أهمية، هو دابليو. سومرسيت موم (١٨٧٤-١٩٦٥) حققت نجاحًا أكبر فى أفلام مثل "الخطاب" (١٩٤٠) و"عن الرابطة الإنسانية" (١٩٣٤).

وكانت الروايات الكلاسيكية الأمريكية أقل حظا بشكل عام. وفيلم فيكتور سيوستروم فى عام ١٩٢٦ عن رواية ناثانييل هوثورن (١٨٠٤-١٨٦٤) "الخطاب القرمزى"، من بطولة النجمة اللامعة ليليان جيش، لا يزال هو أفضل نسخة سينمائية عن الرواية. ونسخة كلاريس براون (١٨٩٠-١٩٨٧) الصامتة عن رواية كوبر "آخر رجال قبيلة الموهيكان" (١٩٢٠) تتفوق على أية نسخة لاحقة عليها، بينما الأفلام التى تعتمد على أعمال مارك توين (١٨٣٥-١٩١٠)، مثل "مغامرات توم سوير" (١٩٣٨، ١٩٦٨ للتليفزيون)، أو مغامرات هاكلبرى فين" (١٩٣٩، ١٩٦٠، ١٩٨٥ للتليفزيون)، كانت تستهدف الأطفال أساسًا، ولقد قدم جون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) محاولة جريئة وإن كانت فاشلة مع رواية هيرمان ميلفيل (١٨١٩-١٨٩١) "موبى ديك" فى عام ١٩٥٦، بينما كان "بيللى باد" (١٩٦٢) الذى يعتمد على عمل أقصر قصيرًا، ومن إخراج بيتر أوستينوف (١٩٢١-٢٠٠٤)، ومن بطولة الممثل ذى المظهر الملائكى تيرانس ستامب (ولد ١٩٣٨)، أكثر نجاحًا، وقدمت قصص إدجار آلان بو مادة لسلسة كاملة من الأفلام، خاصة لشركة أمريكيان إنترناشيونال بيكتشرز فى الستينيات والسبعينيات، لكن معظمها لم تكن له صلة وثيقة باستثناء العنوان، مثل فيلم "قناع الموت الأحمر" (١٩٦٤) الذى قدم ترفيهًا أسلوبيًا معقدًا، ورواية إيديث وارتون (١٨٦٢-١٩٣٧) "عصر البراءة"

تحولت ـ بشكل غير متوقع إلى حد ما ـ إلى فيلم فى عام ١٩٩٣ كان شديد الالتصاق بالرواية، ولكنه أيضًا يوازى عوالم مارتين سكورسيزى (ولد فى عام ١٩٤٠) الخاصة عن حياة عصابات الشوارع الفقيرة، بتراتب أهمية أفرادها، وطقوسها، وعقاب من يرفض الامتثال.

كما أن الأدباء المهمين فى عالم رواية القرن العشرين الأمريكية عوملوا فى الاقتباس بدرجات متفاوتة، فروايات فوكنر أثبتت بشكل خاص أنها عصية على الاقتباس، بينما رواية "دخيل فى التراب" (١٩٤٩) من تأليف كلارينس براون - وهى من أقل روايات المؤلف تعقيدًا ـ عولجت فى السينما بشكل مباشر وناجح. أما روايات إيرنست هيمنجواى (١٨٩٩-١٩٦١) فقد حققت أفضل نتيجة عندما ابتعدت تمامًا عن الأصل كما فى فيلم هوارد هوكس (١٨٩١-١٩٧٧) "أن تملك ولا تملك" (١٩٤٤)، أو فيلم روبرت سيودماك (١٩٠٠-١٩٧٧) "القتلة" (١٩٤٦) الذى توسع فى القصة، وقدمت رواية جون شتانبيك (١٩٠٢-١٩٦٨) "عناقيد الغضب" أساسًا لفيلم دون فورد الكلاسيكى وإن لم يكن أمينًا تمامًا فى عام ١٩٤٠، أما فيلم "شرق عدن" (١٩٥٥) فأهميته تنبع إلى حد كبير من أداء جيمس دين (١٩٣١-١٩٥٥) بالإخراج المبالغ إلى حد ما لإيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣)، الذى أخرج أيضًا (بشكل مسترخ تمامًا) رواية إف سكوت فيتزجيرالد (١٨٩٦-١٩٤٠) غير المكتملة "الطاغية الأخير" (١٩٧٦). ولم تكن أى من نسخة ١٩٤٩ أو ١٩٧٤ من "جاتسبى العظيم" ناجحة بحق، برغم أن النسخة الكبيرة أعطت اهتمامًا كبيرًا بالتفاصيل التاريخية، وفى الحقيقة أن أفضل الأفلام المقتبسة عن الأدب الأمريكى قد جاءت من أعمال تعتبر فى أصلها هامشية أو أقل مما تستحق من الاهتمام الأدبى.

دراسة حالة: الاقتباسات عن تشارلز ديكنز

ديكنز هو حتى الآن أكثر الروائيين الإنجليز الذين تحولت رواياته إلى أفلام، إذ توجد حوالى مائة نسخة فى الفترة الصامتة وحدها، وأكثر من ذلك فى كل من

السينما والتليفزيون، وهى الاقتباسات المستمرة حتى اليوم. لقد كانت الأفلام المبكرة تهتم فقط بالأحداث المعروفة فى الرواية، أو برسم خطوط سريعة للشخصيات، إذ كان الطول المفرط لرواياته المهمة عائقًا حقيقيا أمام الاقتباس. وكان من الطبيعى إذن أن المحاولات الأولى لمعالجة فى فيلم روائى طويل كانت مع روايات أقصر مثل "أغنية الكريسماس" أو "قصة مدينتين" أو "أوليفر تويست"، وهى بالروايات التى تحولت إلى أفلام عديدة قبل عام ١٩٢٠.

وبرغم أن ديكنز قد أطلق عليه الأكثر سينمائية بين الروائيين، فإن كتبه ليست سهلة أبدًا لتحويلها إلى فيلم بشكل مرضٍ، فإن مزيج الواقعية والرمزية - خاصة فى رواياته الأخيرة - والسرد من ضمير المتكلم فى بعض كتبه، والشخصيات الأكبر من الواقع فى معظم الأحوال، والطابع الخاص بالمؤلف وتعليقاته التى تتخلل السرد، واتساع الشخصيات وتنوعها، والأحداث والأماكن، والتحليل الاجتماعى والأخلاقى المستفيض خاصة فى رواياته الأخيرة، كل ذلك يمثل عوائق لم يتم التغلب عليها نادرًا، وكل الروايات الثلاث عشرة قد عولجت فى أفلام مرة أو أكثر، لكن الاختيار يميل فى العادة إلى الروايات الأكثر واقعية التى كانت فى الأغلب من بين أعماله المبكرة، أو إلى الروايات التى تحتوى على الشخصيات الأكثر شهرة، حيث يستمد صانع الفيلم المساعدة من رسوم جورج كروكشانك (١٧٩٢-١٨٧٨) أو هالبوت نايت براون (١٨١٥-١٨٨٢)، وهى الرسوم التى صاحبت الإصدارات الأصلية الأولى للروايات، أما الروايات المعقدة، ذات البناء الكثيف، والأكثر قتامة، مثل "المنزل الكئيب"، و"دوريت الصغيرة"، و"صديقنا المشترك" فلم تلق إلا معالجات محدودة وبرغم أن القليل جدًا من الاقتباسات السينمائية قد وصلت إلى مستوى تحديات رواياته، فإنه يوجد على الأقل بعض النجاحات الجزئية. وكانت روايات "ديفيد كوبر فيلد"، و"قصة مدينتين"، و"أغنية الكريسماس"، و"أوليفر تويست"، و"آمال كبيرة"، هى التى نالت النصيب الأكبر من الأفلام، وفى معظم الحالات كان التركيز على الشخصية والحبكة أكثر من النقد الاجتماعى الذى جعل ديكنز شخصًا مهما فى زمنه، ومن أهم هذه الأفلام فيلم

شركة مترو جولدوين مايرز "ديفيد كوبر فيلد" (١٩٣٥)، الذى أخرجه جورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣) بحساسية بالغة، وضم ممثلين ملهمين مثل دابليو سى فيلدرز (١٨٨٠-١٩٤٦) فى دور ميكوبر، وفيلم الشركة ذاتها "قصة مدينتين" (١٩٣٥ أيضًا) بأداء يبقى فى الذاكرة للممثلين رونالد كولمان (١٨٩١-١٩٥٨) وسيدنى كارتون. وكان فيلما ديفيد لين (١٩٠٨-١٩٩١) "الآمال الكبيرة" (١٩٤٦) و"أوليفر تويست" (١٩٤٨) من بين المعالجات الكلاسيكية لهذه الأعمال، خاصة "أغنية الكريسماس" الذى تحول إلى "البخيل" فى عام ١٩٥١، من بطولة ألاستير سيم (١٩٠٠-١٩٧٦). وبرغم أن "آمال كبيرة" لديفيد لين يعتبر أفضل الاقتباسات عن ديكنز، فإنه يمكن القول إن نسخته عن "أوليفر تويست" نجحت بشكل أكبر فى اقتناص الأبعاد العديدة فى رواية ديكنز، الأبعاد الكوميدية والواقعية والغريبة، والتعليق الاجتماعى، والعناصر العاطفية والرمزية، والافتتان بالعنف - وهو ما تم تقديمه فى صورة خلقت مدينة لندن باعتبارها مدينة حقيقية وعالمًا رمزيًا سلفيًا فى وقت واحد. لقد حقق هذا الفيلم ذلك بنجاح أكبر بكثير من معالجة بولانسكى المخيبة للآمال فى عام ٢٠٠٥، ومن النسخ المثيرة للاهتمام لروايات عولجت مرات أقل فى السينما "لغز إدوين درود" (١٩٣٥) من إخراج ستيوارت ووكر، و"نيكولاس نيكلبى" (١٩٤٧) من إخراج ألبيرتو كافالكانتى، والفيلم الطموح لكنه ليس بالغ الإتقان "دوريت الصغيرة" (١٩٨٨) من إخراج كريستين إدزارد، أما فيلم "نيكولاس نيكلبى" (٢٠٠٢) من إخراج دوجلاس ماكجارث، فقد ضم فريقًا جيدًا من الممثلين، وإعدادًا ذكيًا، لكنه لم يحصل للأسف إلا على اهتمام ضئيل فى شباك التذاكر. وفى السنوات الأخيرة، كانت الاقتباسات الأكثر إثارة للاهتمام هى التى جاءت من التليفزيون البريطانى، حيث شكل المسلسل الذى يمتد إلى ثلاث أو أربع ساعات يمكن أن يتيح معالجة أكثر استرخاء وكمالاً للنصوص، ومن أفضل المعالجات "أزمنة صعبة" (١٩٧٧) من تليفزيون جرانادا، و"المنزل الكئيب" (١٩٨٥) و"مارتين شازلويت" (١٩٩٤) و"صديقنا المشترك" (١٩٩٨) من تليفزيون بى بى سى، وهى كتب أهملتها السينما إلى حد كبير.

وبرغم أن كل الأفلام السابق ذكرها تدور فى العصر الفيكتورى، فإنه كانت هناك محاولات لتحديث الفترة التاريخية، ففيلم "حماقة رجل ثرى" (١٩٣١)، وهو نسخة مشوهة وغير مرضية عن "دومبى وابنه"، يدور فى زمن الفيلم، وهناك نسخة مشوهة من "آمال كبيرة" (١٩٩٨) من إخراج ألفونسو كوارون، تنجح فى تشويه كل ما هو فى الرواية. وحتى الآن فإن أفضل تحديث هو فيلم المخرج البرتغالى جواو بوتيليو (ولد فى عام ١٩٤٩) عن "أزمنة صعبة" (١٩٨٩)، حيث يظل هجوم ديكنز على العقلية الرأسمالية ساريًا اليوم كما كان ساريًا فى زمنه، وبرغم أن معظم الأفلام التى اعتمدت على أعمال ديكنز قد جاءت من بلدان ناطقة بالإنجليزية، فقد كانت هناك معالجات ألمانية، وفرنسية، وإيطالية، ودنماركية، وروسية، ومجرية، خاصة فى فترة السينما الصامتة.

اقتباسات الأنماط الفيلمية: الويسترن، أفلام الجريمة، والفيلم نوار

السينما الأمريكية هى فى معظمها سينما الأنماط الفيلمية، التى تضم الميلودرامات، والويسترن، والجريمة، والعصابات، والخيال العلمى، والملاحم التاريخية والتوراتية، والكوميديا، والأفلام الحربية، والموسيقية، والتى شكلت مخزونها منذ البدايات الأولى. ومن المثير للدهشة أن عددًا من الأنماط الفيلمية يعتمد على مصادر مكتوبة، لكن لأن هذه المصادر ليست معترفًا بها كمصادر أدبية على نحو أعمال ديكنز وأوستين، فإنها لم تتلق الكثير من الملاحظة والاهتمام سواء كانت أمينة فى اقتباسها أم لا، وحيث إن معظم هذه الأنماط الفيلمية تركز على الأكشن، والحركة، والمكان (حضرى أو ريفى)، وتقدم فى العادة القليل من تعقيد الشخصية، أو بلاغة الحوار، أو التحليل النفسى المستفيض، فإنها كانت تلائم السينما أكثر.

والنمط "الفيلمى" بالطبيعة للويسترن يعتمد على مصادر مكتوبة أكثر مما يدركه المرء، وهى المصادر التى تتراوح بين القليل من الكلاسيكيات الأدبية المهمة، مثل "شين" لجاك شافر (١٩٠٧-١٩٩١) التى حولها جورج ستيفنس

(١٩٠٤-١٩٨٥) إلى فيلم فى عام ١٩٥٣، إلى قصص سريعة الزوال نشرت فى المجلات، أو روايات شعبية رخيصة، فى أفلام مثل "عز الظهيرة" (١٩٥٢) و"عرية السفر" (١٩٣٩). وفى هذه الحالات وما يماثلها، فإن كل ما يؤخذ من المصدر إلى السينما ليس أكثر من الحبكة الأساسية وبعض عناصر الشخصية والمكان.

وأفلام الجريمة والعصابات، بما فى ذلك الأفلام نوار، تدين كثيرًا للمصادر الأدبية، والعديد منها يلقى اليوم احترامًا نقديًا تأخر عن موعده، وهنا أيضًا يحدث استرخاء كبير فى الانتقال إلى السينما، حتى مع كتاب كبار مثل ريموند شاندلر (١٨٨٨-١٩٥٩) وداشيل هاميت (١٨٩٤-١٩٦١)، والفيلم الوحيد الذى كان أمينًا فى الاقتباس عن مصدره هو "الصقر المالطى" (١٩٤١). أما الكتاب الأقل شهرة، مثل جيمس إم كين (١٨٩٢-١٩٧٧)، وجيم طومسون (١٩٠٦-١٩٧٧)، وكورنيل وولريتش (١٩٠٣-١٩٦٨)، وديفيد جوديس (١٩١٧-١٩٦٧)، فقد كانوا مصدرًا لبعض أهم الأفلام الأمريكية (والفرنسية)، مرة أخرى فى شكل اقتباس فضفاض أو حر وليس اقتباسًا صارمًا. إن روايات كين "تأمين مزدوج"، و"ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (تحولت أربع مرات على الأقل إلى السينما حتى الآن)، و"ميلدريد بيرس"، قد تحولت إلى أفلام كلاسيكية خلال الأربعينيات، وظهرت موجة مفاجئة فى الاقتباس عن طومسون فى الثمانينيات والتسعينيات، ولعل أكثرها نجاحًا هو "التنظيف" (١٩٨١) من إخراج بيرتران تافرنييه، والذى يعتمد على رواية "بوب ١٢٨٠"، وبرغم أن الفيلم يدور فى أفريقيا المستعمرة من فرنسا بدلاً من الجنوب الأمريكى، فإنه يحافظ على الجو غير الأخلاقى، والسخرية، والعدمية، الموجودة فى الرواية. أما وولريتش - تحت اسم ويليام آيريش - فقد كتب القصة الأصلية التى تغيرت كثيرًا إلى فيلم هيتشكوك "النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، وكتب أيضًا الروايات التى اقتبسها المخرج المعجب بهيتشكوك، فرانسوا تريفو (١٩٣٢ - ١٩٨٤)، "العروس ترتدى ملابس الحداد" (١٩٦٨)، و"حورية الميسيسيبى" (١٩٦٩)، بالإضافة إلى أن هذه الروايات كانت مصدرًا لأفلام نوار مثل "السيدة الشبح" (١٩٤٤)، كما حول تريفو إلى السينما - بقدر من

الأمانة - رواية جوديس القاتمة "فى الأسفل" إلى فيلم "أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦٠).

وقصص شيرلوك هولمز التى كتبها سير آرثر كونان دويل (١٨٥٩-١٩٣٠)، وروايته "كلب باسكر فيلز"، قد أعيد صنعهما (أو حتى إعادة ابتكارهما) مرات عديدة للتليفزيون والسينما، مع ظهور جدل نقدى يدور حول الممثلين الذى كان "أفضل" فى دور هولمز أو واطسون، وهذا كان أيضًا مصير جيمس بوند الذى ابتكر إيان فليمنج (١٩٠٨-١٩٦٤). ومن المؤلفين الذين أهملهم التاريخ إلى حد ما فى عالم رواية الجريمة دابليو. آر. بيرنيت (١٨٩٩-١٩٨٢)، الذى قدم القصص الأصلية التى اعتمدت عليها أفلام كلاسيكية مثل "قيصر الصغير" (١٩٣١) و"جبال سييرا العالية" (١٩٤١) و"غابة الأسفلت" (١٩٥٠).

الاقتباسات المسرحية

لاحظ مؤرخو العلاقات الوثيقة بين الميلودراما المسرحية فى نهاية القرن التاسع عشر، وتقنيات السينما المبكرة وبنائها السردى - فى المضمون والإضاءة المتقنة والمؤثرات المسرحية، والتشابهات الواضحة بين مسرحية وفيلم - فى الطول الزمنى، واستخدام الديكورات، والواقعية الظاهرة للشخصية والحوار - قد أضفت غموضًا على الفوارق الحقيقية بينهما، فالحوار المسرحى يبدو سطحيًا مملاً عند نقله مباشرة إلى الوسيط السينمائى الأكثر طبيعية، وكما هو الحال مع الرواية فإن الاقتباس الناجح يجب أن يتضمن إعادة تفكير كاملة من خلال الوسيط الجديد - والبصرى أساسًا - للسينما، وإذا كانت عثرات "المسرح المصور سينمائيًا" والمقتبس بشكل آلى، واضحة فى العادة، فإن هناك أخطارًا مماثلة فى محاولة "فتح" المسرحية من خلال تحويل المشاهد الداخلية إلى مواقع خارجية غرائبية، وتوقع أن ذلك سوف يجعل العمل بشكل ما أكثر سينمائية، لذلك يجب أن يكون هناك نوع ما من التوازن بين المؤثرات المسرحية والسينمائية. عندما حول سيدنى لوميت (ولد عام ١٩٢٤) إلى السينما فى عام ١٩٦٢ مسرحية يوجين

أونيل "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، حقق إحساس ضيق المكان باحترام الحدود المكانية لخشبة المسرح، بينما حول المسرحية من خلال الاستخدام البارع لحركة الكاميرا والإضاءة، وتنويع مساحة الشاشة ومسافة الكاميرا من أجل تحقيق التأثير الدرامى.

وحتى الآن فإن شكسبير هو الأكثر اقتباساً عنه من بين الكتاب المسرحيين فى العالم كله، حتى فى فترة السينما الصامتة، عندما تكاثر صنع الأفلام عن مقتطفات ونسخ مختصرة عن مسرحياته، فى معظم الدول الأوربية بالإضافة إلى بريطانيا والولايات المتحدة، وقد أدى حلول الصوت إلى المشكلة الحتمية فى كيفية تحويل الحوار الشعرى بشكل مقنع إلى الوسيط السينمائى الأكثر طبيعية. وكثيراً ما يقال إن أفضل أفلام شكسبير هى "عرش الدم" (١٩٥٧) من إخراج كيروساوا عن مسرحية "هاملت"، فالفيلم لا يحتفظ تقريباً بشىء من الحوار ـ حتى باللغة اليابانية ـ بينما يقوم بجلال عظيم بتحويل التيمة والعاطفة والصورة إلى عالم بصرى خالص، حيث ماكبث محاط دائماً بصور الضباب، والشبكات، والمتاهات، وبرغم أن فيلم "جاملت" (١٩٦٤)، و"الملك لير" (١٩٧٠)، من إخراج جريجورى كوزنتسيف (١٩٠٥-١٩٧٣)، يستخدمان ترجمة بوريس باسترناك (١٨٩٠-١٩٦٠) للمسرحيتين، فإن المتفرج غير الناطق بالروسية ـ الذى يضطر للاعتماد على الترجمة فوق الشريط ـ قد يجد تذوقاً أفضل للصور بالأبيض والأسود فى الفيلمين.

وتحاول النسخ الناطقة بالإنجليزية أن تجد حلاً وسطاً بين الأسلوبية والطبيعية، سواء فى الكلام أو الفعل، وعلى سبيل المثال فإن لورانس أوليفييه استخدم المكان الضيق للقلعة فى "هاملت" (١٩٤٨)، وسمح للكاميرا بالسيطرة الكاملة فى مشاهد القتال فى "هنرى الخامس" (١٩٤٤). وفيلم بولانسكى "ماكبث" (١٩٧١) يركز على العنف المادى المتضمن فى المسرحية، بينما يجلب أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) إحساسه البصرى الفائق إلى "عطيل" (١٩٥٢) و"أجراس فى منتصف الليل" (١٩٦٧) التى تعتمد على "هنرى الخامس"، دون أن

يهمل الكلمة المنطوقة، وهناك أمثلة على اقتباسات أكثر ثورية فى تحديث "روميو وجولييت" فى فيلم باز لورمان (١٩٩٦)، وإعادة التصور الشخصية تمامًا لمسرحية "العاصفة"، فى فيلم ديريك جارمان (١٩٤٢-١٩٩٤)، عام ١٩٧٩، وفيلم "كتب بروسبيرو" (١٩٩٠) من إخراج بيتر جرينواى (ولد فى عام ١٩٤٢). ويبدو كينيث براناه (ولد ١٩٦٠) منافسًا قويًا لأوليفييه، فى فيلميه "هاملت" (١٩٩٦) فى نسخته الكاملة، و"هنرى الخامس" (١٩٨٩) المهم، وأفلام أخرى.

والمؤلف المسرحى الإنجليزى بعد شكسبير، الأكثر اقتباسًا عنه إلى السينما، هو جورج بيرنارد شو (١٨٥٦-١٩٥٠)، ثم نويل كوارد (١٨٩٩-١٩٧٣)، وتيرانس راتيجان (١٩١١-١٩٧٧)، وأوسكار وايلد (١٨٥٦-١٩٠٠). وفى معظم الحالات كانت النتائج محترمة وأمينة باعتدال أكثر من أن تكون استلهامًا (برغم أن فيلم عام ١٩٢٨ لرواية "الدوامة"، وفيلم عام ١٩٣٣ لرواية "تصميم للحياة" قد غيرا كثيرًا من النص الأدبى خوفًا من الرقابة). وفيلم أنطونى أسكويث (١٩٠٢-١٩٦٨) "أهمية أن تكون جادًا" (١٩٥٢) لا يزال يتفوق كثيرًا على النسخ اللاحقة لمسرحية وايلد، سواء كفيلم أو اقتباس، كما أن كلتا نسختى راتيجان "نسخة براون" (١٩٥١، ١٩٩٤)، و"صبى وينسلو" (١٩٤٨، ١٩٩٩) لا تزال ناجحة.

وأكثر الكتاب المسرحيين الأمريكيين اقتباسًا عنهم هم يوجين أونيل، وتينيسى ويليامز (١٩١١-١٩٨٣)، وآرثر ميللر (١٩١٤٥-٢٠٠٥)، وكليفورد أوديتس (١٩٠٦-١٩٦٣) وليليان هيلمان (١٩٠٦-١٩٨٤)، ويليامز يشكل جدالاً دائمًا وبشكل خاص عند تحويله من المسرح إلى الشاشة، وتظل مسرحية "عربة ترام اسمها الرغبة" التى أخرجها إيليا كازان فى عام ١٩٥١ اقتباسًا كلاسيكيًا عن أعماله، وفيما عدا نسخة "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"، فإن أفضل اقتباس عن أونيل هو إخراج جون فرانكينهايمر (١٩٣٠-٢٠٠٢) لفيلم "رجل الجليد يأتى" (١٩٧٥)، وأصبح "الثعالب الصغيرة (١٩٤١) لهيلمان فيلمًا كلاسيكيًا من إخراج ويليام وايلر، لكن كلاً من "صراع فى الليل" (١٩٥٢) و"السكين الكبرى" (١٩٥٥) هما إعادة كتابة لمسرحيتى أوديتس، ولعل الفيلم الأكثر إثارة، ويعتمد على عمل لآرثر ميللر، هو

"ساحرات ساليم" (١٩٥٧) عن مسرحية "البوتقة"، والذى كتب السيناريو له جان بول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠).

وفى أوربا تم الاقتباس عن هنريك إبسن (١٨٢٨-١٩٠٦)، وأوجست ستريندبيرج (١٨٤٩-١٩١٢)، وأنطون تشيكوفز ولا يزال فيلم "الآنسة جوليا" (١٩٥١) من إخراج آلف سيوبيرج (١٩٠٣-١٩٨٠) هو أفضل الاقتباسات عن ستريندبيرج، لكن أفلامًا قليلة باللغة الإنجليزية هى التى نجحت فى الاقتباس عن إبسن وتشيكوف. أما فيلما جان رينوار فى عام ١٩٣٦، وأكيرا كيروساوا فى عام ١٩٥٧، عن مسرحية "الحضيض"، فقد صنعا فيلمين ساحرين وإن كانا مختلفين عن مسرحية ماكسيم جوركى (١٩٦٨-١٩٣٦).

أنواع أخرى من الاقتباس

يظل "طفولة ماكسيم جوركى" (١٩٣٨) من إخراج مارك دونسكوى (١٩٠١-١٩٨١) إحدى أرقى السير والسير الذاتية السينمائية، لكن معظم هذه النوعية من الأفلام تتعرض لأسئلة حول الأصالة، حيث إن المضمون فيها أهم من التحويل للسينما، ومن هذه الأسئلة هل الممثل الذى يقوم بدور البطولة يشبه صاحب السيرة، الذى تكون صوره الفوتوغرافية وبورتريهاته معروفة تمامًا؟ هل الفيلم دقيق أو صادق فى الحقائق التى يوردها، وأمين مع مصدره؟ هل هناك تشويهات أو حذف فى الحقائق، أو اختراع لأحداث؟ وبعض السير السينمائية، مثل "العثور على نيفرلاند" (٢٠٠٤)، تقر بأنها غير ملتزمة بالحقائق تمامًا، لكن معظم أفلام سير الحياة لا تقر بذلك، ومعظمها ملفق أو يعتمد على مصادر متنوعة، وتضاف إليها مشاهد تخيلها أو خلقها كاتب السيناريو، والنتيجة مثلاً هى أن فيلم "الثور الهائج" (١٩٨٠) قد يكون عملاً سينمائيًا فائقًا، لكنه لا يعتبر بالضرورة رواية دقيقة عن حياة بطل الفيلم.

والكتب والمسلسلات المصورة قد أثبتت أنها تصلح كمصدر لمادة سينمائية، برغم أن المعالجات العديدة عن باتمان وسوبرمان - على سبيل المثال - كانت إعادة

كتابة للعديد من الأحداث المأخوذة عن الأصل، أكثر من كونها اقتباسًا عن قصة واحدة محددة، والعديد من المسلسلات التليفزيونية قد تحولت إلى أفلام، مثل "عائلة آدامز" (١٩٩١) أو "عصبة برادى" (١٩٩٥)، بالقاعدة نفسها من الاختيار، وهناك موجة عاتية فى السينما الآن فى الاقتباس عن الروايات المصورة، مثل "عالم الأشباح" (٢٠٠١) عن الأصل الذى كتبه دانييل كلاوس (ولد عام ١٩٦١).

والأفلام الموجهة للأطفال قد تكون بممثلين حقيقيين، مثل النسخ العديدة من "نساء صغيرات" (١٩٣٣، ١٩٤٩، ١٩٩٤)، و"الحديقة السرية (النسخة الأحدث فى عام ١٩٩٣)، أو تكون بتقنية التحريك، كما هو الحال فى كلاسيكيات ديزنى مثل "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧) و"بامبى" (١٩٤٢)، برغم أن الأفلام الأحدث من صنع شركة ديزنى هى تشويهات مزخرفة للأصول التى كانت أبسط. والتحريك الرقمى فى فيلم "القطار القطبى" (٢٠٠٤) يعيد خلق العالم البصرى للكتاب على نحو شديد الإقناع، أما عند تحويل الأوبرا إلى السينما فإنها تميل إلى أن تكون أقرب إلى "المسرح المعلب" مع بعض الاستثناءات، مثل فيلم جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤) "دون جوفانى" (١٩٧٩)، وفيلم فرانشيسكو روزى (ولد ١٩٢٠) "كارمن" (١٩٨٤)، اللذين تمت إعادة تخيلهما كسينما، وهناك قصائد طويلة مثل قصيدة "هياواثا" (١٩٥٢) للشاعر هنرى وادزورث لونجفيلو (١٨٠٧-١٨٨٢)، أو قصيدة "هجوم الفرقة الخفيفة" للشاعر ألفريد لورد تينيسون (١٨٠٩-١٨٩٢)، كذلك "حكايات كانترى بيرى" من تأليف جيفرى تشوسر (١٣٤٠-١٤٠٠) التى كانت (بشكل فضفاض تمامًا) مادة لأفلام روائية طويلة. وبشكل عام فإن كل شىء مكتوب، أو حتى مرسوم، يصلح لتحويله إلى فيلم، سواء بشكل أمين أو متغير دون الاعتراف بذلك كثيرًا، والنجاح يعتمد على مهارة صانع الفيلم وذكائه فى اختلافه عن المادة الأصلية.

انظر أيضًا

"سير الحياة"، "والرسوم والكتب المصورة"، "وكتابة السيناريو"، "والمسرح".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Ball, Robert Hamilton. *Shakespeare on Silent Film: A Strange, Eventful History.* New York: Theater Arts Books, 1968.

Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 volumes. Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

Bluestone, George. *Novels into Film.* Berkeley: University of California Press, 1973 [1957].

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

Enser, A. G. S. *Filmed Books and Plays: A List of Books and Plays from which Films Have Been Made, 1928–86.* Hampshire, UK: Gower Publishing, 1987.

Giddings, Robert, Keith Selby, and Chris Wensley. *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization.* New York: St. Martin's Press, 1990.

Jorgens, Jack J. *Shakespeare on Film.* Bloomington: Indiana University Press, 1977.

Klein, Michael, and Gillian Parker, eds. *The English Novel and the Movies.* New York: Frederick Ungar, 1981.

Naremore, James, ed. *Film Adaptation.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2000.

Peary, Gerald, and Roger Shatzkin, eds. *The Classic American Novel and the Movies.* New York: Frederick Ungar, 1977.

———, eds. *The Modern American Novel and the Movies.* New York: Frederick Ungar, 1978.

Sinyard, Neil. *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation.* New York: St. Martin's Press, 1986.

Smith, Grahame. *Dickens and the Dream of Cinema.* New York: Manchester University Press, 2003.

Smith, Murray. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema.* New York: Oxford University Press, 1995.

Wheeler, David, ed. *No, But I Saw the Movie: The Best Short Stories Ever Made into Film.* New York: Penguin Books, 1989.

كتب هذا الفصل

جراهام بيتري

جـون هيوسـتـون

(ولد فى نيفادا، ميسورى، فى ٥ أغسطس ١٩٠٨، وتوفى فى نيوبورت، رود آيلاند، فى ٢٨ أغسطس ١٩٨٧)

كان جون هيوستون ابن الممثل والتر هيوستون، وكان ملاكمًا وممثلاً وصحفيًا قبل أن يصبح كاتب سيناريو ثم كاتبًا/ مخرجًا. وكل أفلامه تقريبًا تعتمد على مصادر أدبية تتراوح بين الأعمال الأدبية العظيمة لكاتب مثل جيمس جويس، وهيرمان ميلفيل، وروديارد كيبلينج، وداشيل هاميت، وأعمال مؤلفين منسيين. بدأت حياته كمخرج لفيلم عظيم كسينما واقتباس معًا، وهو "الصقر المالطى" (١٩٤١)، وكان فيلمه الأخير هو "الموتى" (١٩٨٧).

ولأنه اعتمد على مثل هذه التنويعة الكبيرة من المصادر، فإنه من الصعب تحديد عناصر كونه "مؤلفًا" فى أعماله. إن النقاد يأخذون عادة منه تيمات مثل المساعى (الإجرامية فى الأغلب) التى تفشل كنتيجة لنقائص أخلاقية - خاصة الجشع والأنانية - بين أصحابها. إن هذا ينطبق على بعض أفضل أفلامه، مثل "الصقر المالطى"، و"كنز سيرا مادرى" (١٩٤٨)، و"غابة الأسفلت" (١٩٥٠). و"الرجل الذى سوف يصبح ملكًا" (١٩٧٥). لكنها لا تنطبق على أغلب أفلامه، ولأنه أُعطى الحرية فى اختيار مشروعاته، فإنه يبدو قد قرر بشكل عشوائى الأعمال التى ينجذب إليها بشكل شخصى (مثل تيمة الملاكمة فى فيلم "مدينة بدينة" - ١٩٧٢)، أو أن ذلك أعطاه الفرصة لكى يسافر إلى مناطق غريبة ("الملكة الأفريقية" - ١٩٥١، و"جذور السماء" - ١٩٥٨).

وأسلوب الكاميرا "غير المرئى" عند هيوستون خاضع لتقديم الشخصية والحبكة، برغم أن الإضاءة، وزوايا الكاميرا، والمونتاج، واللقطات القريبة، والإيماءة، والحركة، واستخدام المساحة، لا يتم أبدًا بشكل ميكانيكى ويساهم دائمًا فى معنى الفيلم والاستجابة له. وفى أفلامه الملونة بشكل خاص، أجرى هيوستون تجارب جريئة مثيرة للجدل، مثل محاولته فى "مولان روج" (١٩٥٢) أن يعيد خلق أجواء لوحات إنرى دى تولوز لوتريك. وفى فيلم "تأملات فى عين ذهبية" (١٩٦٧)، سحب كل الألوان فيما عدا الأحمر من الصورة، لكى يخلق وميضًا ذهبيًا عامًا تمت استعادة ألوانه عن طريق الشركة التى غضبت من تجربته. وأحد أفضل أفلامه هو "دم حكيم" (١٩٧٩)، وفيه يستخدم زوايا كاميرا مشوهة، ومؤثرات لونية غير طبيعية، لكى يخلق العالم الغريب لرواية فلانرى أوكونور والشخصية الرئيسية نصف المجنونة.

وكان هيوستون مستعدًا أيضًا لتغيير الحبكة ورسم الشخصيات عندما يكون ذلك ضروريًا. والشخصيات التى لعبها همفرى بوجارت وكاثرين هيبورن فى "الملكة الأفريقية" هى شخصيات مختلفة عنها فى الرواية، كما أن نهاية الكتاب تغيرت لكى تنجح المهمة (لمرة واحدة). وفى فيلم "غابة الأسفلت" يلعب ستيرلينج هايدن دور ديكس هاندلى دور المتشرد الهمجى، ويتم تقديمه على نحو أكثر تعاطفًا بكثير من رواية دابليو آر بيرنيت، والمشهد الأخير الذى يموت فيه ديكس فى الحقل محاطًا بجياده الحبيبة هو مشهد أكثر تأثيرًا من نهاية بيرنيت العادية، ويظل واحدًا من أكثر الصور خلودًا فى أعمال هيوستون.

مشاهدات مقترحة

"الصقر المالطى" (١٩٤١)، "كنز سييرا مادرى" (١٩٤٨)، "كى لارجو" (١٩٤٨)، "غابة الأسفلت" (١٩٥٠)، "الشارة الحمراء للشجاعة" (١٩٥١)، "الملكة الأفريقية" (١٩٥١)، "موبى ديك" (١٩٥٦)، "غير متسامح فيه" (١٩٦٠)، "ليلة السحلية" (١٩٦٤)، "تأملات فى عين ذهبية" (١٩٦٧)، "مدينة بدينة" (١٩٧٢)، "الرجل الذى

سوف يصبح ملكًا" (١٩٧٥)، "دم حكيم" (١٩٧٩)، "تحت البركان" (١٩٨٤)، "شرف بريزى" (١٩٨٥)، "الموتى" (١٩٨٧).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Brill, Lesley. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 1997.

Grobel, Laurence. *The Hustons*. New York: Scribners, 1989.

Hammen, Scott. *John Huston*. Boston: Twayne, 1985.

Kaminsky, Stuart. *John Huston: Maker of Magic*. Boston: Houghton Mifflin, 1978.

Long, Robert Emmet, ed. *John Huston: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

جراهام بيترى

ريموند شاندلر

(ولد فى شيكاجو، إيلينويس، فى ٢٣ يوليو ١٨٨٨، وتوفى فى لاجولا، كاليفورنيا، فى ٢٦ مارس ١٩٥٩)

تعلم ريموند شاندلر فى إنجلترا، وعمل محاسبًا فى بنك عند رجوعه إلى أمريكا قبل تحوله إلى كتابة القصص الشعبية الرخيصة فى الثلاثينيات. وكان نجاح روايته الأولى "النوم الكبير" (١٩٣٩) سببًا فى دعوة هوليوود له. كان لعمله السينمائى وجهان: ككاتب وكمؤلف لست روايات اقتبست للشاشة، بعضها أكثر من مرة. وبعد تجربة مهمة فى التعاون مع بيللى وايلدر لكتابة سيناريو "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، زالت عن عينيه الغشاوة تدريجيًا بشأن هوليوود، وهاجمها باعتبارها بيئة مدمرة للروح فى مقالات كتبها فى "أتلانتيك مانثلى". وبالإضافة إلى اشتراكه فى كتابة فيلمين صغيرين فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥، فقد كان عمله التالى المكتمل الوحيد للشاشة هو السيناريو الأصلى لفيلم "الداليا الزرقاء" (١٩٤٩). وكان مشاركًا فى الكتابة فقط فى فيلم هيتشكوك "غريبان فى قطار" (١٩٥١) بسبب اختلافه مع المخرج.

وأول فيلمين عن رواياته هما "الصقر ينتصر" (١٩٤٢) الذى يعتمد على روايته "وداعًا يا حبيبتى"، ثم "زمن القتل" (١٩٤٢) عن روايته "النافذة العالية"، وهما فيلمان حافظا على عناصر الحبكة فقط، وخلقا شخصية فيليب مارلو بشكل مختلف تمامًا عن الأصل الذى كتبه شاندلر، وجاءت محاولة أكثر جدية للاقتباس عن عمل شاندلر فى فيلم "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، مرة أخرى عن "وداعًا يا حبيبتى"، ولعب دور مارلو الممثل ديك باول. وتلا ذلك ما يعتبر أفضل الاقتباسات عن شاندلر، "النوم الكبير" (١٩٤٦) من إخراج هوارد هوكس، مع أداء همفرى

بوجارت لشخصية مارلو، وهذا الأداء الذى ترك على الشخصية طابعها المحدد، برغم أنه لعب الدور مرة واحدة فقط، وحقق "السيدة فى البحيرة" (١٩٤٧) محاولة غير ناجحة إلى حد كبير، مع مارلو الذى رأيناه فى المرايا فقط حتى نهاية الفيلم (لأن الفيلم من المحاولات القليلة فى السينما أن يكون من ضمير المتكلم - المترجم). وفيلم "الجنيه المزيف" (١٩٤٧) اقتباس ضعيف عن "النافذة العالية"، من بطولة جورج مونتجمرى فى أداء غير مقنع لشخصية مارلو.

ومرت عشرون سنة قبل أن تظهر اقتباسات أخرى عن رواياته، وخلقت محاولات صعبة فى إعادة خلق الأجواء الخاصة بالأربعينيات، وتيمات ومشاعر رواياته. وفيلم "مارلو" (١٩٦٩) يعتمد على رواية "الأخت الصغرى"، ومن بطولة جيمس جارنر، وقام بتحديث القصة إلى الستينيات، وقدم البطل كشخصية نزيهة سابقة لزمنه فى بعض الأحيان. أما "الوداع الطويل" (١٩٧٣) لروبرت آلتمان، فقد مضى خطوات أبعد حيث قدم إيليوت جولد كشخصية مرتبكة وفاشلة، فى لوس أنجلس السبعينيات، وكشخص يتهكم عليه معظم الشخصيات الأخرى، وبرغم أن الفيلم لم يعجب معظم عشاق شاندلر، فإنه يظل قطعة ذكية من فن السينما. وأحدث نسختين عن أعماله من بطولة روبرت ميتشوم، وهما "وداعًا يا حبيبتى" (١٩٧٥) الذى اجتهد كثيرًا لكى يعيد خلق أماكن وأجوائه الكتاب ثم "النوم الكبير" (١٩٧٨) من إخراج مايكل وينر، ويدور على نحو غريب فى لندن المعاصرة، وأخفق بالمقارنة مع فيلم هوكس.

مشاهدات مقترحة

"تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، "النوم الكبير" (١٩٤٦)، "الداليا الزرقاء" (١٩٤٦)، "السيدة فى البحيرة" (١٩٤٧)، "غريبان فى قطار" (١٩٥١)، "الوداع الطويل" (١٩٧٣)، "وداعًا يا حبيبتى" (١٩٧٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Clark, Al. *Raymond Chandler in Hollywood.* London and New York: Proteus, 1982.

Gardiner, Dorothy, and Kathrine Sorley Walker, eds. *Raymond Chandler Speaking.* Boston: Houghton Mifflin, 1977.

Luhr, William. *Raymond Chandler and Film.* New York: Frederick Ungar, 1982.

Pendo, Stephen. *Raymond Chandler on Screen: His Novels into Film.* Metuchen, NJ: Scarecrow, 1976.

جراهام بيترى

أفريقيا جنوب الصحراء

Africa South of the Sahara

أفريقيا جنوب الصحراء هى من أكثر مناطق العالم حرمانًا، وفى عام ٢٠٠٢ كان الدخل القومى للفرد فيها ٤٥٠ دولارًا، بما يمثل عُشر أمريكا اللاتينية، وليس من الغريب أن تعزيز التطور الاقتصادى، خاصة من خلال مبادرات مجموعات مثل "الشراكة الجديدة لتطور أفريقيا" (نيباد NEPAD) ، هى من بين المسائل الملحة لهذه المنطقة، ولكل أفريقيا فى الحقيقة، والتى هى القارة الوحيدة فى العالم التى أصبحت أكثر فقرًا فى ربع القرن الأخير.

والإنتاج السينمائى ضعيف فى الأغلب، وهو مركز فى نيجيريا وجنوب أفريقيا . وتظل مشكلات التمويل جزءًا من الحلقة المفرغة التى تستمر فى إعاقة التطور الكامل لصناعات السينما الأفريقية، وأحد التحديات الرئيسية هو النضال من أجل التحكم فى الإنتاج والعرض والتوزيع، والسيطرة المستمرة للمصالح الأجنبية فى هذه المناطق كانت قد أحدثت جدلاً خلال عقود، فيما يتعلق بالأشكال السينمائية الملائمة لتجسيد الهوية الثقافية الأفريقية.

البدايات

جاءت السينما لأول مرة إلى المناطق ذات الاحتلال الفرنسى فى جنوب الصحراء الأفريقية فى عام ١٩٠٠، عندما عرضت فرقة سيرك فرنسية فيلم "بلل الساقى" (١٨٩٥) من إخراج الأخوين لوميير فى سوق داكار. كانت الأفلام الأوربية الأولى تثير الإعجاب وحتى الخوف، بسبب قدرتها على الاستحواذ على

الناس فى مواقف الحياة العادية، ثم توسيع التوزيع والعرض فى المدن الرئيسية لكى يلبى الطلب على هذه البدعة الجديدة، ومع ذلك لم يكن هناك بحث لإمكانية وجود أفلام يتم إنتاجها وإخراجها فى أفريقيا جنوب الصحراء، حتى لو كانت أفريقيا قد أصبحت "موضة" كموضوع لبحوث علماء الأنثروبولوجيا، والإرساليات، والإدارات الاستعمارية، التى عملت جميعًا على أن تنظر من عيون أوربا إلى أفريقيا باعتبارها "الآخر".

وفى جنوب أفريقيا، تم تصوير الجرائد السينمائية عن حرب البوير الإنجليزية بين عامى ١٨٩٨ و١٩٠٢، وخلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، كان ينظر إلى توترات البوير والبريطانيين على أنهم بيض يقفون معًا ضد أهل البلاد الأصليين، وذلك فى أفلام مثل "اكتساب قارة" (١٩١٦) و"رمز التضحية" (١٩١٨)، وقد ألهم الفيلم الأول فيلمًا أمريكيًا بعنوان "العربة المغطاة" (١٩٢٣).

وتذكر معظم المصادر أن الفيلم السنغالى "أفريقيا على نهر السين" (١٩٥٥) كأول فيلم يتم تصويره فى أفريقيا السوداء، وهو فيلم قصير من إخراج بولين سومانو فييرا (١٩٢٥-١٩٨٧) يركز على حياة العديد من الطلبة والفنانين الأفارقة الذين يعيشون فى باريس، وهم يذكرون تأملاتهم عن الحضارة والثقافة الأفريقيتين، ومستقبل أفريقيا. وتلك الأفلام الأولى تتضمن مع ذلك فيلمين قصيرين من الكونجو، هما "درس السينما" (١٩٥١) من إخراج ألبيرت مونجيتا، وإطارات منفوخة" (١٩٥٣) من إخراج إيمانويل لوبالو. وفى عام ١٩٥٣ قام مامادو توريه من غينيا بتصوير فيلم قصير من ٢٣ دقيقة بعنوان "مورامانى"، وفيه يلقى ضوءًا باهرًا على الصداقة بين رجل وكلبه. أما عثمان سيمبينى (ولد عام ١٩٢٣) من السنغال، فقد صنع فيلمه القصير الأول الشهير "باروم ساريت" (١٩٦٣) الذى يتناول يومًا من حياة سائق عربة بحصان من داكار. وفى عام ١٩٦٦ كان فيلم سيمبينى "فتاة سوداء" هو أول فيلم روائى طويل من أفريقيا جنوب الصحراء. وقدمت غانا فيلمها الروائى الطويل الأول "لا دموع من أجل أنانسى" (١٩٦٨) من

إخراج سام آريتى، وهو مستلهم من حدوتة تقليدية، وكان أول فيلم لزنجى من جنوب أفريقيا هو "إلى متى يجب أن نعانى" (١٩٧٦) من إخراج جيبسين كينتى.

النمو والتطور

عند حلول أوائل الستينيات، كانت العديد من دول جنوب الصحراء قد حصلت على الاستقلال من البلاد التى استعمرتها، ومع ذلك فإن الاستقلال السياسى لم يكن يعنى أن الأفريقيين قد امتلكوا فجأة البنية التحتية لإنتاج الأفلام، وعلاوة على ذلك فإن العرض والتوزيع للأفلام فى جنوب الصحراءُ استمرا تحت تحكم الشركات الأجنبية، وهو الأمر الذى بدأ منذ عام ١٩٦٢مع تأسيس "الشركة الأفريقية لصناعة وتجارة السينما" (COMACICO)، ومع عام ١٩٣٤ مع إنشاء "جمعية استغلال السينما الأفريقية" (SECMA) . كانت هناك الشركتان الفرنسيتان اللتان تقومان بتوزيع نسخ من الأفلام ذات الدرجة الثانية من أوربا وأفريقيا والهند، فى بلدان أفريقيا الغربية والاستوائية الواقعة تحت الاحتلال الفرنسى (بينين، بوركينافاسو، الكاميرون، جمهورية أفريقيا الوسطى، تشاد، الكونجو، جابون، ساحل العاج، مالى، موريتانيا، نيجر، السنغال، توجو).

وفى المناطق الناطقة بالإنجليزية، كانت الولايات المتحدة تسيطر على سوق السينما منذ الحرب العالمية الأولى، من خلال اتفاقات مع شركات وسيطة مثل رانك (المملكة المتحدة) وجومون (فرنسا). (انظر كتاب أوكاديكى "السينما الأفريقية السوداء"، ص ٦٢). وبحلول عام ١٩٦١ كانت "شركة تصدير الأفلام الأمريكية ـ أفريقيا" تسيطر على السوق التى كانت تهيمن عليها سابقًا "وحدة السينما البريطانية فى المستعمرات". وفى عام ١٩٦٩ تم تأسيس "شركة الأفلام الأمريكية الأفريقية" (AFRAM) ، لتمثل الشركات السينمائية الكبرى فى هوليوود، وقد تأسست خصيصًا لتحارب احتكار "الشركة الأفريقية لصناعة وتجارة السينما" و"جمعية استغلال السينما الأفريقية" فى المناطق الناطقة بالفرنسية (أوكاديكى، ص ٦٣).

وفى عام ١٩٦٣ أسست وزارة التعاون الدولى الفرنسية "مكتب السينما" فى باريس، فى محاولة لمساعدة الأفريقيين على خلق إنتاج مستقل، وبرغم تقديم مساعدة مالية وتقنية، فإن جزءًا من التمويل كان يتوجه تلقائيًا إلى خدمات المونتاج والطبع والمساعدة التقنية فى فرنسا، وهناك أشكال مختلفة من الدعم قد تطورت عبر السنين، لكن فرنسا تظل أهم الممولين فى السينما الأفريقية (ثاكواى، ص ٨).

وفى عام ١٩٦٦ كان طاهر شريعة هو مدير "خدمات السينما التونسية"، وقد أسس آنذاك "يوميات قرطاج السينمائية" (JCC) ، حيث تتنافس الأفلام الأفريقية على جائزة "الطانيت الذهبى". قبل ذلك كانت الأفلام الأفريقية لا تجد فرصة لعرضها للمرة الأولى إلا فى مهرجانات أوربية، مثل مهرجان برلين السينمائى، حيث فاز بليز سينجور من السنغال بجائزة الدب الفضى فى عام ١٩٦٢ عن فيلمه القصير "رحلة إلى توبا"، ومهرجان "تور السينمائى الدولى" حيث فاز عثمان سيمبينى بأول جوائزه السينمائية فى عام ١٩٦٣ عن فيلم "بوروم ساريت".

وفى عام ١٩٦٩ اتخذ قرار فى "مهرجان الجزائر للثقافة عبر أفريقيا" لإنشاء منظمة للسينمائيين الأفريقيين، عرفت باسم "اتحاد السينمائيين عبر أفريقيا" (FEPACI)، واستهل الاتحاد رسميًا نشاطاته فى قرطاج فى عام ١٩٧٠ بتونس، بتوليه تعزيز السينما كأداة للتحرر والتخلص من الاستعمار، وشهد العام ذاته تأسيس المهرجان السينمائى الذى يقام كل عامين فى أوجادوجو (FESPACO) حيث يتنافس السينمائيون الأفارقة، ويتضمن هذا المهرجان الدعاية والتوزيع للأفلام الأفريقية، وتشجيع الحوار بين السينمائيين، ودعم السينما الأفريقية كوسيلة لرفع مستوى الوعى. لقد كان من المتوقع أن صناعة السينما الأفريقية سوف تنمو وتزدهر عند تلك النقطة، وتساهم فى التطور الثقافى للقارة، وهذا الهدف كان محور اللقاء فى "اتحاد السينمائيين عبر أفريقيا" فى الجزائر فى عام ١٩٧٥، والذى أعد التحضيرات لوضع "ميثاق الجزائر للسينما الأفريقية"، الذى

أقر أن السينما الأفريقية يجب أن ترفض النزعتين التجارية والاستعمارية، وبدلاً من ذلك تعزيز النزعة التعليمية - لكن أعضاء الاتحاد لم يعاودوا الاجتماع مرة أخرى حتى عام ١٩٨٢ فى نيامى، حيث وضعوا تقييمًا لحالة الإنتاج والتوزيع والعرض للأفلام الأفريقية، ونتج عن هذا اللقاء "بيان نيامى"، الذى ركز أكثر على الشروط الاقتصادية للإنتاج والتوزيع فى أفريقيا، وفى الوقت ذاته إعلان أهمية وظيفة الشكل الفنى فى التأكيد على الهوية الثقافية الأفريقية.

وشهدت الثمانينيات والتسعينيات مزيدًا من الضغوط الأوروبية لصنع صور أفريقية، بالإضافة إلى اتجاه قوى نحو النزعة الحرفية فى السينما الأفريقية. لقد بدأت فى تلك الفترة مرحلة "شاشات الجنوب" فى عام ١٩٩٢، التى كان هدفها هو "خلق صلة بين السينمائيين فى الجنوب مع الحرفيين السينمائيين من الشمال، وتعزيز ظهور سينما أفريقية تلبى احتياجات الوقت الراهن " (بارليت، ص٢٦٧). وتضمنت أهداف هذا الاتحاد تطوير إنتاج مشترك أصيل بين بلدان نصف الكرة الجنوبى، من أجل صناعات السينما المحلية، وكان الهدف من المنظمة هو العمل على التمويل العام والمشترك، لكنها توقفت بعد عام بسبب نقص التمويل الخاص، وفى عام ١٩٩٩ اندمجت وزارة التعاون الدولى الفرنسية مع وزارة الخارجية، لتنهى بذلك المساعدة المالية المباشرة التى كانت وزارة التعاون الدولى تقدمها إلى الأفلام القصيرة والطويلة لمخرجين من البلدان الأفريقية الناطقة بالفرنسية، والدعم متاح الآن من خلال "مكتب تطوير سينما الجنوب"، للأفلام الروائية الطويلة فقط، ولمخرجين من الجنوب، ليتزايد التنافس على التمويل.

ومصادر التمويل البديلة من خارج أفريقيا تتضمن محطات تليفزيونية، مثل تيليفيلم كندا، والقناة ٤ (المملكة المتحدة)، وزد دى إف (ألمانيا) وكانال بلوس (فرنسا)، كذلك من الاتحاد الأوربى. إن مصادر التمويل فى جنوب أفريقيا لا تزال محدودة، بما يضطر السينمائيين إلى التجميع من عدة مصادر لإكمال مشروعاتهم، كما أن المخرجين يقومون عادة بدور الإنتاج والتوزيع، ولقد تعقد هذا

الموقف أكثر بسبب النقص فى التقنيين الأفارقة، ويضطر المخرجون للاستعانة بفنيين غربيين. بالإضافة إلى ذلك فإن هناك نقصًا فى البنية التحتية لمراحل الإنتاج والطبع فى أفريقيا جنوب الصحراء، وهو ما يعنى استمرار الاعتماد على المعامل الأوربية عالية التكاليف، برغم أن بعض السينمائيين يتعاملون الآن مع هذه الخدمات فى زيمبابوى وجنوب أفريقيا.

وتطور السوق هو أيضًا من الاهتمامات الأساسية، والوضع الحالى خارج مناطق جنوب الصحراء هو أن سوق السينما الأفريقية محدودة ومقتصرة على المهرجانات الدولية ودور العرض المتخصصة، وحتى الأفلام المختارة لمهرجان كان والمهرجانات الشهيرة الأخرى، لا تجد فى العادة توزيعًا تجاريًا، وهناك محاولات لإيجاد وسائل لترويج الأفلام الأفريقية، وأهم هذه المحاولات شركة آرتماتين التى توزع إنتاجات وسائل الاتصال الأمريكية فى نيويورك، وجريدة كاليفورنيا السينمائية فى سان فرانسيسكو، ميفيدو فيلمز فى واشنطن، بالإضافة إلى شركة "فيو دافريك" فى مونتريال، علاوة على ذلك فإن السينمائيين يبذلون الجهد لتعزيز هذه الاهتمامات، وعلى سبيل المثال، فى عام ١٩٩٩، أسست مجموعة من السينمائيين الذين يعيشون فى فرنسا "النقابة الأفريقية للمخرجين والمنتجين"، فى محاولة لدعم التجارب المشتركة والمسائل الجماعية.

صناعات السينما القومية

برغم أن بوركينا فاسو (فولتا العليا سابقًا) من أفقر البلدان جنوب الصحراء، فإن سلطاتها اتخذت قرارًا مبكرًا بدعم السينما القومية بها. لقد تم تأميم دور العرض بها فى عام ١٩٧٠، وتأسست شركة التوزيع باسم "الجمعية الوطنية لسينما بوركينا فاسو" (SONACIB) بهدف دعم السينمائيين الوطنين، من خلال فرض ضرائب على الأفلام الأجنبية المعروضة محليًا، وتوجيه هذه الأموال لدعم الإنتاج المحلى، ومهد هذا النظام الطريق لأول فيلم روائى طويل من بوركينا فاسو، وهو "دم المنبوذ"، من إخراج مامادو جيم كولا، وذلك فى عام ١٩٧١، وهناك

مبادرات عديدة أخرى جعلت بوركينا فاسو أحد أكثر بلدان القارة حيوية فيما يخص النشاطات السينمائية، فقد تأسس "معهد الدراسات السينمائية الأفريقية" INAFEC فى عام ١٩٧٦، وظل يعمل حتى عام ١٩٨٦، وساعد على تبنى الإنتاج السينمائى الوطنى. أما العاصمة أوجادوجو فقد استضافت "مهرجان أوجاودجو السينمائى" الذى يقام كل عامين، ومن نشاطاته السوق السينمائية والتليفزيونية الدولية، كما تم إنشاء "السينماتيك الأفريقى لأوجادوجو"، الذى يجمع الأفلام الأفريقية ويقوم بترميمها، ويعتبر جاستون كابورى (ولد عام ١٩٥٢) هو السينمائى الأهم فى بوركينا فاسو، وكان أول أفلامه الروائية الطويلة هو "هبة الله" (١٩٨٢)، الذى اعتمد تمامًا على التقاليد الشفهية الأفريقية، وهو الأمر الذى تأكد مع أفلامه الروائية التالية، مثل "أرض الوطن" (١٩٨٨) و"بوديام" (١٩٩٧). إن كابورى ملتزم بعمق صناعات السينما الأفريقية، وكان السكرتير العام لاتحاد السينمائيين عبر أفريقيا من عام ١٩٨٥ حتى ١٩٩٧، ومن السينمائيين المهمين أيضًا دانى كوياتى (ولد عام ١٩٥١)، وإدريسا أودراجو (ولد عام ١٩٥٤)، وفانتا ريجينا ناكرو (ولدت عام ١٩٦٢) وبيير ياميجو (ولد عام ١٩٥٥)، والثلاثة الأخيرون مستقرون فى باريس.

وفى ساحل العاج، كانت الأفلام الروائية الطويلة للتليفزيون سابقة على الأفلام السينمائية، ومنذ عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧٩، فإن "جمعية ساحل العاج السينمائية" (SIC) قامت بدور المنظمة التى ترعى كل إنتاج السينما الوطنية. وقام تيميتى باسورى بإخراج أول الأفلام الروائية الطويلة بها، وهو "المرأة ذات السكين" فى عام ١٩٦٩، وتلا فيلم التشويق النفسى هذا أفلام أخرى تركز على المسائل الاجتماعية والثقافية، مثل مشكلات الميراث، وتعدد الزوجات، والصدام بين التقاليد والحداثة. وبحلول عام ١٩٧٩ اختفت "جمعية ساحل العاج السينمائية"، وتركت وراءها نظامًا يركز على المصالح الخاصة، وفى عام ١٩٩٣ تأسست شركة السينما والصوتيات والمرئيات، بهدف إعادة تأميم صناعة السينما، وعادت شركات الإنتاج الخاصة كثيرًا بسبب تخفيض قيمة الفرنك، كما

عانت كل "منطقة الفرنك" فى غرب أفريقيا، وسينما ساحل العاج مشهورة بأفلامها الكوميدية، مثل "كوميديا غرائبية" (١٩٨٤) من إخراج كيتيا تورى، و"الرقص فى التراب" (١٩٨٨) من إخراج إنرى دوبارك، و"الإصبع السادس" (١٩٩٠). ومن أهم السينمائيين بها ديزيه إيكارى (ولد عام ١٩٣٩)، وكرامو لانسينى فاديكا، وروجيه نجوان مبالا (ولد ١٩٤٣)، وكان مشروع مبالا الطموح "أنا نجمان" (٢٠٠٠) يتناول دور حكام أفريقيا الأصليين فى تجارة العبيد، وقدمت ساحل العاج اثنين من الممثلين المشهورين، هما هانى تشيللى، وسيديكى باكابا، وهو أيضًا مخرج ومنتج سينمائى، وفى عام ١٩٩٨، استهلت شركة الصوتيات والمرئيات المعروفة باسم "الملكة الأفريقية" مهرجان أبيدجان الدولى للأفلام القصيرة، وهانى تشيللى هو السكرتير العام للمهرجان.

والعديد من الأفلام الأفريقية التى تصل إلى الجمهور الغربى هى من إنتاج السنغال، وفى الحقيقة أن السينما السنغالية تتمتع بأقدمية وشهرة لا تتمتع بها الدول الأخرى جنوب الصحراء، وهذا يعود فى جزء منه إلى الجهود الرائدة التى قام بها عثمان سيمبينى وبولين سومانو فييرا. لقد حصلت السنغال على استقلالها عن فرنسا فى ٤ أبريل عام ١٩٦٠، لكن الدولة المستقلة حديثًا لم تخلق بنية تحتية قومية لتطوير صناعة السينما السنغالية وترويجها حتى بداية السبعينيات، فقد تأسست فى عام ١٩٧٤ "جمعية الاستيراد والتوزيع والاستغلال السينمائى" (SIDEC) و"الجمعية الوطنية للسينما" (Snc) التى أصبحت غير موجودة الآن، وأخيرًا تأسست "الجمعية الوطنية لترويج السينما" (SNPC) فى عام ١٩٨٤، وهدفها هو تولى كل وظائف "الجمعية الوطنية للسينما"، ومساعدات مبادرات "جمعية الاستيراد والتوزيع والاستغلال السينمائى".

قدمت السنغال ثلاثة من السينمائيين البارزين: عثمان سيمبينى الذى أخرج "فتاة سوداء"، أول الأفلام الروائية الطويلة فى السنغال، وذلك فى عام ١٩٦٦، وجبريل ديوب مامبيتى (١٩٥٤-١٩٩٨)، والمعروف باستخدامه التجريبى للرمزية فى فيلم "رحلة الضبع" (١٩٧٣)، وصافى فاييه (ولدت عام ١٩٤٣)، وهى من أوائل

المخرجات الأفريقيات جنوب الصحراء، ودرست الإثنوجرافيا فى باريس مع جان روش (١٩١٧-٢٠٠٤)، ومثلت فى فيلمه "شيئًا فشيئًا أو الخطابات الفارسية" (١٩٦٨)، وبدأت حياتها كمخرجة بفيلمها القصير "العابر" فى عام ١٩٧٢، وكان أول أفلامها الروائية الطويلة هو "خطاب من قريتى" (١٩٧٥)، الذى يوضح تأثير روش فى استخدامها الممثلين غير المحترفين والارتجال، ومع ذلك ابتعدت عن هذه المدرسة فى صنع الأفلام، بأن وضعت نفسها داخل المجتمع الذى تصوره، كما فى فيلمها "فضل" (١٩٧٩)، الذى عرض فى العام نفسه فى قسم "نظرة ما" فى مهرجان كان السينمائى، وفى عام ١٩٩٠ قام الكاتب والناشط السنغالى أنيت مباى ديرنفيل (ولد عام ١٩٢٦) (ربما كان امرأة ـ المترجم)، بتأسيس "لقاءات داكار السينمائية" (RECIDAK) وهى مهرجان سنوى يقام فى داكار، وله عروض فى بعض عواصم المحافظات المختلفة فى السنغال.

وفى مالى، كان هناك العديد من المخرجين والفنيين الذين تدربوا فى روسيا وبلدان المعسكر الشرقى، والذين عملوا فى السينما التسجيلية قبل التحول إلى السينما الروائية. حصلت مالى على الاستقلال عن فرنسا فى عام ١٩٦٠ وأممت قطاع السينما بها منذ عام ١٩٦٢ مع تأسيس "المكتب السينمائى الوطنى فى مالى (OCINAM)، وتحكمت هذه الشركة فى توزيع الأفلام الأفريقية وعرضها فى المنطقة حتى بداية التسعينيات، حين توقفت بسبب نضوب المصادر، واضطرت معظم دور العرض لإغلاق أبوابها، وحاول "المركز الوطنى للإنتاج السينمائى" (CNPC) المقاومة، كما أسس السينمائيون "اتحاد صناع ومستثمرى السينما والصوتيات والمرئيات لغرب أفريقيا" (UCECAO) فى عام ١٩٩٦، فى محاولة لترويج دفاع أكثر فاعلية عن قضايا السينما الأفريقية، وقاد هذه المبادرة المخرج المخضرم سليمان سيسى (ولد عام ١٩٤٠)، وهو من أبناء الجيل الأول للسينمائيين جنوب الصحراء، وكان معاصرًا لعثمان سيمبينى، ودرس الإخراج فى معهد موسكو السينمائى، وأخرج أول أفلام مالى الروائية الطويلة "الفتاة الصغيرة" فى عام ١٩٧٥. وأفلامه الأخيرة مثل "عمل" (١٩٧٨)، و"الريح" (١٩٨٢)، و"سطوع" (١٩٨٧) تتناول تيمات الاستغلال وإساءة السلطة، وقد نال فيلم "سطوع"

جائزة لجنة التحكيم فى مهرجان كان فى عام ١٩٨٧، بالإضافة إلى جائزة معهد الفيلم البريطانى لأفضل فيلم إبداعى للعام، ومن المخرجين المهمين الآخرين فى مالى المخرج شيخ عمر سيسوكو (ولد فى عام ١٩٤٥)، ومن أفلامه "رقصة مع الأبطال" (١٩٨٩)، و"الطاغية جويمبا" (١٩٩٥)، و"سفر التكوين" (١٩٩٩)، كذلك أداما درابو (ولد عام ١٩٤٨)، ومن أفلامه "نار" (١٩٩١)، وقوة التنورة" (١٩٩٧).

أما غانا (كان اسمها السابق ساحل الذهب) فلديها إمكانية أن تصبح دولة قوية فى مجال الإنتاج السينمائى. وفى عام ١٩٣٥، قبل وقت طويل من الاستقلال، أسست سلطات الاحتلال البريطانى "وحدة ساحل الذهب السينمائية"، وبعد الاستقلال فى عام ١٩٥٧، قام كوامى نكروما (١٩٠٩-١٩٧٢) - أول رئيس لجمهورية غانا بعد الاستقلال - بتأميم صناعة السينما، وهكذا تأسست "شركة غانا لصناعة السينما" (GFIC) ، وتولت أمور السينما من "وحدة ساحل الذهب السينمائية"، وأصبحت تسهيلات الإنتاج أكثر احترافًا، لكن هذه الوحدات تدهورت بعد الإطاحة بنكروما فى عام ١٩٦٦، وعانى الفيلم الروائى الطويل الانحدار. وخلال تلك الفترة ظهرت أفلام "لا دموع من أجل أنانسى" (١٩٦٨) من إخراج سام آرييتى، و"قلت لك ذلك" (١٩٧٠) من إخراج إيجيرت أدجيسو، و"اصنع أشياءك بنفسك" (١٩٧١) من إخراج بيرنارد أوديدجا، وشهدت الثمانينيات عودة قصيرة لإنتاج ستة من الأفلام الروائية، من بينها ثلاثة من أكثر أفلام غانا شهرة فى أفريقيا وخارجها هى: "حب تخمر فى الوعاء الأفريقى" (١٩٨١) من إخراج كواو أنسا، والذى استغرق عشر سنوات لإكماله بسبب الموارد غير الكافية، والفيلم فائق الشهرة للمخرج نفسه وهو "ميراث... أفريقيا" (١٩٨٨)، الذى فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان أوجادوجو السينمائى فى عام ١٩٨٩، وفيلم "جوجو" (١٩٨٦) من إخراج كينج أمباو، وأصبح من الأسهل الآن كثيرًا من الناحية الاقتصادية إنتاج أفلام الفيديو، التى تكتسب اهتمامًا متزايدًا فى صناعة السينما المحلية.

وعدد سكان نيجيريا ١٢٠ مليون، وهى أكثر بلدان أفريقيا فى عدد سكانها. وتشترك مع غانا فى ظاهرة اقتصاد الفيديو المتنامى، وبرغم أن نيجيريا حصلت على الاستقلال فى عام ١٩٦٠، فإن صناعة السينما النيجيرية لم تبدأ حتى عام ١٩٧٠، وبدأت بإنتاج لبنانى مشترك هو "ابن أفريقيا"، من إخراج سيجون أولو سولا (ولد عام ١٩٣٥)، وفيلم "حصاد كونجى" من إخراج المخرج الأمريكى الأفريقى أوسى ديفيز (١٩١٧-٢٠٠٥). وخلال أوائل السبعينيات، كانت ثلاثة أو أربعة أفلام روائية طويلة تنتج كل عام، وحتى بداية الثمانينيات كان هناك اتجاه إلى الأفلام ذات الجودة العالية، بما فى ذلك الأفلام من مقاس ٣٥ مم، وتأسست "شركة السينما النيجيرية" فى عام ١٩٧٩، وكانت مهمتها تشجيع الإنتاج السينمائى المحلى، والمخرج أولا بالوجون (ولد عام ١٩٤٥) روائى وكاتب مسرحى تلقى تدريبًا فى التصوير السينمائى فى "معهد الدراسات العليا للتصوير السينمائى" (IDHEC) فى باريس، وهو أبرز مخرجى نيجيريا، ومعروف بإخراجه للأفلام الكوميدية والموسيقية، ولقد صنع فيلمًا روائيًا طويلاً على الأقل كل عام منذ ١٩٧٢، وهو العام الذى أخرج فيه فيلم "ألفا"، والذى يمكن أن يعتبر أول فيلم نيجيرى روائى طويل قدمه مخرج من نيجيريا. وكان فيلمه "أجانى أوجون" (١٩٧٥) هو أول فيلم موسيقى من أفريقيا تحت الصحراء، ولقد استهل هذا الفيلم سلسلة من الأفلام التى تدمج مسرح "يوروبا" الشعبى مع السينما، ومن الأفلام المهمة الأخرى "إلهة سوداء" (١٩٧٨)، و"حرية الصراخ" (١٩٨١)، و"قوة المال" (١٩٨٢). وهناك مخرج آخر هو إيدى أوجبوما، التى كان يستلهم أفلامه من الأحداث الجارية، مثل "صعود وهبوط دكتور أونينوسى" (١٩٧٧)، و"القناع" (١٩٧٩)، وموت رئيس أسود" (١٩٨٣). وعند نهاية السبعينيات، عندما أصبحت لاجوس (العاصمة) أكثر خطرًا فى الليل، تحول أبناء الطبقة الوسطى إلى شرائط الفيديو حتى يمكنهم الفرجة فى أمان فى بيوتهم، وأصبحت صناعة الفيديو مهمة فى نيجيريا، وتعتبر اليوم حلاً لبيروقراطية التوزيع السينمائى، وبرغم أن بعض الأشخاص ينتقد الضعف التقنى لهذه الأفلام، فإنه لا يمكن إنكار أفلام الفيديو كتعبير عن الهوية الثقافية.

إن تاريخ السينما وتطورها فى أنجولا مرتبطان مباشرة بنضال هذا البلد من أجل الاستقلال. وخلال الستينيات، كانت هناك ثلاث حركات قد ولدت، بهدف مشترك هو الحصول على الاستقلال عن البرتغال، وهى "حركة تحرير أنجولا" (MPLA) ، و"الاتحاد القومى للاستقلال الكامل لأنجولا" (يونيتا)، و"الجبهة الوطنية لتحرير أنجولا" (FNLA)، وحصلت أنجولا على الاستقلال فى ١١ نوفمبر ١٩٧٥، لكن الصراع بين هذه الجماعات ظل مستمرًا، تغذيه الاختلافات العرقية، وخلال السبعينيات كانت البداية الحقيقية للسينما الأنجولية، بأفلام ذات توجه سياسى حول النضال من أجل الاستقلال، كما فى فيلم "سامبيزانجا" (١٩٧١) من إخراج سارا مالدورور، وأفلام تتألف أساسًا من الأفلام التسجيلية وأفلام الفيديو التى كانت أرخص فى إنتاجها من الأفلام الروائية الطويلة، وفى محاولة لتشجيع تطوير الإنتاج السينمائى فى أنجولا وتبنيه، أسست الحكومة "مؤسسة السينما الأنجولية" (IACAM)، بعد الاستقلال، لكن المؤسسة تهاوت خلال الحرب الأهلية، لكنها عادت إلى الازدهار مع نهاية الحرب فى عام ٢٠٠٢. وعرضت ثلاثة أفلام فى عام ٢٠٠٤: "قطار إلى كانيوكا" من إخراج أورلاندو فورتوناتو أوليفرا، و"فى المدينة الخالية" من إخراج ماريا جاواو جانجا و"البطل" من إخراج زيزى جامبوا، وبطل هذا الفيلم الأخير يحاول أن يبنى حياة جديدة فى لواندا بعد أن يفقد ساقه بسبب لغم أرضى. لقد كان جامبوا قد كتب السيناريو فى عام ١٩٩٢، لكن فترة جديدة من الحرب تسببت فى تأخر صنع الفيلم عامًا كاملاً، وفاز الفيلم بالجائزة الكبرى فى "المسابقة الدرامية العالمية" فى صاندانس فى عام ٢٠٠٥.

وتاريخ السينما فى جنوب أفريقيا هو الأطول فى جنوب الصحراء، فقد ولدت السينما فى هذا البلد فى الوقت نفسه مع أوربا، وصنعت جنوب أفريقيا سلسلة "مرآة أفريقية" (١٩١٣-١٩٨٤)، الجريدة السينمائية الأسبوعية الأطول عمرًا فى العالم. وحتى العشرينيات، كانت الأفلام فى الأغلب اقتباسات عن الروايات البريطانية، وخلال الثلاثينيات والأربعينيات، كانت القوات البيضاء فى جنوب

أفريقيا (يطلق على البيض هناك "الأفريكان" - المترجم) تبنى نظام جنوب أفريقيا العنصرى، الذى أصبح شرعيًا مع انتصار الحزب الوطنى فى انتخابات عام ١٩٤٨. وهذه الفترة تحدد بدايات محاكمة الخيانة العظمى، و"ميثاق الحرية"، ومذبحة شاريفيل، وكانت أيضًا هى الفترة حين أسس جيمى يوس (١٩٢١-١٩٩٦) - والذى يعتبر أكثر مخرجى جنوب أفريقيا نجاحًا من الناحية التجارية - إنتاجًا مستقلاً باستخدام رأسمال أفريكانى، وكان فيلمه الروائى الطويل فى عام ١٩٨٠ "لا بد أن الآلهة مجنونة" - والذى يناصر الفصل العنصرى - هو الذى حطم كل الأرقام القياسية فى شباك التذاكر فى جنوب أفريقيا. وبدأت الأفلام المناهضة للفصل العنصرى فى الخمسينيات، مع أفلام "ابكِ على البلد المحبوب" (١٩٥١) من إخراج زولتان كوردا، والذى يعتمد على رواية آلان باتون بالعنوان نفسه، وبأفلام تسجيلية مثل "عودى يا أفريقيا" (١٩٥٩) من إخراج الأمريكى ليونيل روجوزين (١٩٢٤-٢٠٠٠)، وكان المخرج المشهور خلال الستينيات هو ليونيل نجاكانى (١٩٢٨-٢٠٠٣) الذى عاش فى المنفى، وله أفلام قصيرة مثل "يقظة فوكانى" (١٩٦٥) و"جيميما وجونى" (١٩٦٦). وبعد مذبحة شاريفيل، ذهب العديد من الفنانين والنشطاء إلى المنفى، ووُلدت حركات المقاومة، ومن العلامات المهمة خلال السبعينيات وأوائل الثمانينيات الفيلم التسجيلى "المعسكر الأبيض" (١٩٧٧) من إخراج بيتر ديفيز، و"أجيال المقاومة" (١٩٨٠). وفى عام ١٩٨٨ اشترك أوليفييه شميتز وتوماس موجوتلانى فى إخراج فيلم "مابانتسولا"، وهو "أول فيلم روائى طويل يناضل ضد الفصل العنصرى" فى جنوب أفريقيا، وفاز بالعديد من الجوائز (انظر جوجلر "السينما الأفريقية"، ص ٩١). وانطلقت أفلام من صنع سينمائيين كلهم سود فى التسعينيات، بعد النهاية الرسمية لسياسة الفصل العنصرى، وأخرج رمضان سليمان (ولد عام ١٩٥٥) فيلم "البلهاء" فى عام ١٩٩٧، وقدم نتشافينى وا لورولى - الذى تدرب فى أمريكا - فيلم "بيزنيس الفراخ" (١٩٩٨)، وفيلم "الكاميرا الخشبية" (٢٠٠٣)، الذى فاز بجائزة الدب البللورى فى مهرجان برلين السينمائى فى عام ٢٠٠٤.

بدأ جان روش ـ السينمائى وعالم الأنثروبولوجيا الفرنسى ـ صنع الأفلام فى أفريقيا تحت الصحراء منذ عام ١٩٤٦، واستخدام الأفارقة كفنيين وممثلين. وربما كان فيلم "السادة المجانين" (١٩٥٥) هو أشهر أفلامه، وهو يصور طقوس الاستحواذ بين طائفة "هاوكا فى غانا، وقام السينمائى النيجيرى أوماريو جاندا (١٩٣٥-١٩٨١) بالتمثيل فى فيلم روش "أنا، رجل أسود" (١٩٥٨) قبل أن يخرج بنفسه "رجل خشن" (١٩٦٨)، و"ساتان" (١٩٧٢)، و"المنفى" (١٩٨٠). ولقد كان تأثير روش على الأفريقيين مثيرًا للجدل: إن بعض الأشخاص ينسب له الفضل فى تقدم الحياة الفنية للعديد من السينمائيين الأفارقة، وتقديم تقنيات "السينما المباشرة" لهم، بينما يدينه بعضهم الآخر بأنه صور أفريقيا فى صورة غرائبية، وهناك أفلام أخرى تعتمد على الإثنوجرافيا مثل "إعادة تجميع" (١٩٨٢) للمخرجة المولودة فى فيتنام ترين مين ها، كذلك فيلمها "مساحة عارية: الحياة مستديرة" (١٩٨٥)، وفيه تعارض وجهات النظر الأنثروبولوجية الغربية عن الأفريقيين.

لقد تميزت سينما أفريقيا جنوب الصحراء بنزعات عديدة كبرى خلال السنوات الخمسين الماضية، فبعد الاستقلال، كان العديد من أفلام الستينيات وأوائل السبعينيات تؤكد على مفهوم إعادة التأهيل، والتأكيد على قوة التقاليد والمؤسسات الأفريقية، التى لاقت الحط من شأنها خلال الفترة الاستعمارية. علاوة على ذلك فإن السينمائيين حاولوا الرد على التجسيدات المتسمة بالسلبية للأفريقيين فى الأفلام الهوليوودية، مثل "كنوز الملك سليمان" (١٩٥٠)، و"موجامبو" (١٩٥٣)، و"جذور السماء" (١٩٥٨)، و تصوير الأفريقيين كخاضعين بالفطرة لذلك فإنهم يستحقون الحماية وإسداء الخير لهم، مثل الفيلم البريطانى "ساندرز فتى النهر" (١٩٣٥).

ليس من المدهش إذن أنه قد كان هناك الكثير من الجدل بين السينمائيين الأفريقيين، فيما يتعلق بالأشكال الملائمة لتجسيد الهوية الثقافية الأفريقية. وخلال السبعينيات، قوبلت أفلام مثل "الإسورة البرونزية" (١٩٧٤) للمخرج شيخ

تيديانى آو من السنغال، و"بوس بوس" (١٩٧٥) للمخرج دانيل كاموا من الكاميرون، بالإدانة من أعضاء "اتحاد السينمائيين عبر أفريقيا"، لأنها أفلام تبالغ فى النزعة التجارية، وأقل التزامًا بالنقد الصريح للنزعة الاستعمارية الجديدة. بينما لاقت أفلامًا أخرى المديح، مثل أفلام سيمبينى، وماهما جونسون تراورى (السنغال)، وميد هوندو (موريتانيا)، لأنها تبتعد عن التقاليد الغربية، فجمهورها الأساسى موجود فى أفريقيا، ولغة حوارها هى الأفريقية، وموقع التصوير يكون فى العادة فى مناطق ريفية أفريقية، وهدفها تعليمى، وأدى رفض النموذج الجمالى الغربى إلى ظهور أسلوب معروف بالواقعية السينمائية الأفريقية، ويقدم لغة سينمائية تؤكد على المكان الاجتماعى، وحكايات تركز على بناء الحبكة ذات الفقرات.

وبنهاية الستينيات وبداية السبعينيات، ظهرت أساليب أخرى أكثر تجريدية، أو تمزج بين الأنماط الفيلمية، وكان الفيلم الرائد للمخرج ميد هوندو "أيتها الشمس" (١٩٦٩ - موريتانيا)، يعتمد على المسرح البريشتى، بينما كان فيلم جبريل ديوب مابيتى، ذو المسحة السريالية، "توكى بوكى" يضع أرضًا لحكايات تالية تمزج بين الأنماط، مثل "الحياة على الأرض" (١٩٩٨) للمخرج عبد الرحمن سيساكو من مالى، و"انتظار السعادة" (٢٠٠٢) من موريتانيا، وفيها يكون الحوار قليلاً جدًا، وتقوم الصور ذاتها بحكاية القصة.

وكانت الرقابة موضع اهتمام السينمائيين الأفريقيين منذ وقت مبكر، فمنذ عام ١٩٣٤ وضعت سلطات الاحتلال الفرنسية مرسومًا يمنع إنتاج أفلام تناقض الاستعمار فى المستعمرات الأفريقية، وبعض حالات الرقابة المبكرة تتضمن إدانة السينمائى الفرنسى رينيه فوتييه للاستعمار الفرنسى فى فيلم "أفريقيا ٥٠" (١٩٥٠)، وتسبب الفيلم فى سجن المخرج لمدة عام، كذلك فيلم ألان رينيه وكريس ماركير "حتى التماثيل تموت" (١٩٥٣)، وعانى العديد من السينمائيين الآخرين أشكالاً رقابية للعديد من الأسباب، بعضها سياسى مثل فيلم عثمان سيمبينى "فتاة سوداء"، أو فيلم بيير ياميوجو "زوبعة" (١٩٩٨)، وبعضها دينى مثل "كارمن

جاى" (٢٠٠١) للمخرج جوزيف جاى راماكا، وبعضها جنسى مثل "وجوه النساء" (١٩٨٥) من إخراج ديزيريه إبكارى، والذى كان أول فيلم يتم منعه فى ساحل العاج بسبب مضمونه الجنسى (أوكاديكى. ص ٢١٣).

وبحلول التسعينيات، بدأ السينمائيون فى عبور الحدود، ليصنعوا مزيدًا من الشراكة الإنتاجية بين الأفريقيين، وشراكة أو إنتاج مشترك بين الشمال والجنوب. وسينما أفريقيا جنوب الصحراء تتميز اليوم بتنوع المعالجات، بما فى ذلك السرد الذى لا يتبع توالى الزمن، كما فى فيلم ديوب مابيتى "الضباع" (١٩٩٢) من السنغال، وأشكال ثقافية شعبية مثل "تقلب بوب نجوين" (١٩٩٣) من إخراج موسى سينى أبسا من السنغال، وبناء الحلم المشتت أو الذاكرة، كما فى "أسينتوس" (١٩٩٥) من إخراج فرانسوا وكواكى من الكاميرون، و"أبونا" (٢٠٠٢) من إخراج ماهمات صالح هارون من تشاد، ويصر المخرج إدريسا أويد راوجو من بوركينافاسو (ولد عام ١٩٥٤) أن "تنوع الأفكار والآراء سوف يؤدى إلى خلق صناعات سينمائية أفريقية مزهرة" (ثاكواى، ص ٢٨).

ومنذ منتصف التسعينيات حتى الآن، طور السينمائيون الأفارقة جنوب الصحراء جماليات وإستراتيجيات سردية جديدة، تلائم التعبير عن السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التى تتزايد تعقيدًا، وأفلام مثل "داكان" (١٩٩٧) للمخرج محمد كامارا من غينيا، و"ووبى شيرى" (١٩٩٨) لفيليب بروكس ولوران بوكا هوت من فرنسا وساحل العاج، و"من اللطيف أن أقابلك، من فضلك لا تغتصبنى" (١٩٩٥) من إخراج إيان كيركهوف من جنوب إفريقيا، تستكشف قضايا المثلية الجنسية فى الأماكن الحضرية الأفريقية، بينما فيلم "كلاندو" (١٩٩٦) لجان مارى تينو من الكاميرون، و"كيتا، صوت الحكواتى" (١٩٩٥) لدانى كوياتى من بوركينافاسو، و"جويمبا الطاغية" (١٩٩٥) لسيسوكو من مالى، و"ليلة الحقيقة" (٢٠٠٤) لفانتا ريجينا ناكرو من بوركينافاسو، تناقش قضايا الطغيان السياسى، وإساءة استخدام السلطة والامتيازات، ومقاومة المبالغة فى المجتمعات الأفريقية المعاصرة، وتشهد الألفية الجديدة موجة من الأفلام الموسيقية، مثل "كارمن جاى"

(٢٠٠١) لراماكا من السنغال، و"مدام بوريت" (٢٠٠٢) لموسى سينى أبسا من السنغال، و"نها فالا" (٢٠٠٢) لفلورا جوميز من غينيا بيساو، و"ثياب الحاكم الجديدة (٢٠٠٤) لنجانجور مويزى من الكونجو/ بلجيكا، وهى أفلام تفسح مجالاً لتناول القضايا الاجتماعية والسياسية التى تؤثر فى الثقافات فى فترة ما بعد الاستعمار. ومن خلال دمج رؤى جديدة، وأيديولوجيات، وتعبيرات جمالية، فإن هؤلاء السينمائيين لا يناقشون فقط هوية مناطق تحت الصحراء الأفريقية، وإنما يحاولون أن يجدوا مكانًا للثقافات الأفريقية فى التيار العالمى للأفكار والبشر.

انظر أيضاً:

"النزعة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية"، صناعات السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Balseiro, Isabel, and Ntongela Masilela, eds. *To Change Reels: Film and Film Culture in South Africa*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2003.

Barlet, Olivier. *African Cinemas: Decolonizing the Gaze*. Translated by Chris Turner. London and New York: Zed Books, 2000.

كتب هذا الفصل

شيلا بيتى

عثمان سيمبينى

ولد فى زيجو نيكور بالسنغال، فى ١ يناير ١٩٢٣)

الكاتب والمخرج السنغالى عثمان سيمبينى هو رائد السينما الأفريقية جنوب الصحراء، وترك تأثيرًا كبيرًا فى صياغة تطور الممارسات السينمائية الأفريقية عبر أربعين عامًا أو تزيد، بما فى ذلك الأسلوب المعروف بالواقعية السينمائية الأفريقية.

بعد أن عمل صبيًا فى ورشة ميكانيكى، وعاملاً للبناء فى داكار، وفى حوض السفن فى مارسيليا، نشر سيمبينى ثلاث روايات: "عامل السفن الأسود" (١٩٥٦)، و"يا وطنى يا شعبى الجميل" (١٩٥٧)، و"قطعة خشب لله" (١٩٦٠)، وأدرك أنه بسبب مشكلة الأمية فإن القليلين من الأفريقيين جنوب الصحراء هم وحدهم القادرون على الاطلاع على الأدب بلغاتهم الأصلية، لذلك تحول إلى السينما ليصل إلى جمهور أفريقى أوسع. تدرب سيمبينى فى إستوديو جوركى فى موسكو فى بداية الستينيات، وعاد إلى السنغال فى عام ١٩٦٢ ليعمل فى فيلمه الأول القصير "بوروم ساريت". يمثل هذا الفيلم علامة، ومن أجله أسس سيمبينى شركة الإنتاج الخاصة به، باسم "فيلمى دوميرو"، وفاز بأول جائزة فى مهرجان تور السينمائى الدولى، وبدأ مرحلة من التيمات السياسية التى انتشرت فى أعماله التالية.

كان أول أفلامه الروائية الطويلة فى عام ١٩٦٦ (وكان أول فيلم روائى طويل فى أفريقيا تحت الصحراء أيضًا)، وهو فيلم "فتاة سوداء"، الذى استكشف فيه أحد موضوعاته المهمة: الدور الجوهرى للنساء فى تطور أفريقيا. يبحث الفيلم

اليأس الذى أدى لانتحار خادمة سنغالية صغيرة عانت العنصرية فى فرنسا، والفيلم بذلك يدين القبول بالنزعة الاستعمارية الجديدة. وفى فيلم "كسالا" (أو "العقم"، ١٩٧٤)، هناك وجهات نظر نسائية متعددة تصور الطبيعة المفتتة لأفريقيا فى أعقاب الاستعمار. وفيلم "فات كينى" (٢٠٠٠)، و"مولادى" (٢٠٠٤)، والذى يركز على الموضوع المثير للجدل حول تشويه الأعضاء الجنسية للنساء (الختان)، والفيلمان يستكشفان أيضًا قضايا النساء، ولقد تولى سيمبينى أيضًا مهمة إعادة كتابة التاريخ السنغالى فى "إيميتاى" أو "إله الرعد" (١٩٧١)، و"كامب ثياروى" (١٩٨٨)، و"سيدو" (١٩٧٦).

وخلال حياته السينمائية، كان سيمبينى ناشطًا ملتزمًا اجتماعيًا، ويعتبر السينما أداة للتغيير السياسى، وبرغم أن كل أفلامه تقدم تعليقًا على التناقضات السياسية والاجتماعية فى مجتمع متغير، فإن فيلمه "جويلوار: أسطورة أفريقية للقرن الحادى والعشرين" (١٩٩٢)، ينادى أن التغير فى أفريقيا يمكن أن يحدث فقط إذا قام به الأفريقيون من الداخل، والفيلم يهاجم المساعدات الأجنبية باعتبارها عائقًا أمام الاستقلال الاقتصادى والسياسى الأفريقى الحقيقى. والإستراتيجية السردية عنده هى تقديم تعدد فى مواقف المتفرجين تدفع المتفرج فى الاشتراك الفعال فى الجدل، وهذا هو إسهام سيمبينى المهم فى السينما الأفريقية: تشكيل جماليات سينمائية أفريقية أصيلة تفصح عن رؤية متفردة لما يمكن أن تصبح عليه أفريقيا.

مشاهدات مقترحة

"فتاة سوداء" (١٩٦٦)، "طلب المال" (١٩٦٨)، "إله الرعد" (١٩٧١)، "العقم" (١٩٧٤)، "سيدو" أو "اللامنتمون" (١٩٧٦)، "كامب ثياروى" (١٩٨٨)، "جويلوار" (١٩٩٢)، "فات كينى" (٢٠٠٠)، "مولادى" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Gadjigo, Samba. "Ousmane Sembene and History on the Screen: A Look Back to the Future." In *Focus on African Films*, edited by Françoise Pfaff, 33-47. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

Gadjigo, Samba, et al., eds. *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Murphy, David. *Sembene: Imagining Alternatives in Film and Fiction*. Oxford, UK, and Trenton, NJ: James Currey and Africa World Press, 2000.

Petty, Sheila, ed. *A Call to Action: The Films of Ousmane Sembene*. Westport, CT: Praeger, 1996.

شيلا بيتي

جان ماری تينو

(ولد فى فاملينج، الكاميرون، ١٤ مايو ١٩٥٤)

يعيش المخرج الكاميرونى جان مارى تينو فى باريس، وهو معروف بأبحاثه التحريضية للقضايا السياسية والاجتماعية فى كاميرون ما بعد المرحلة الاستعمارية، وهو يستخدم إستراتيجيات سردية وجمالية تمزج عناصر السينما الروائية والتسجيلية، لكى يخلق أبنية إبداعية جديدة، وهو ينتمى إلى "الجيل الجديد" من السينمائيين الأفارقة الذين يجربون أشكالاً وأساليب جديدة.

درس تينو السينما فى جامعة فالينسين فى فرنسا، وبعد تخرجه فى عام ١٩٨١ عمل ناقداً سينمائياً فى مجلة "بوانا"، ثم مونتيراً فى شبكة تليفزيونية. يقول تينو إنه تأثر بفيلم دانييل كاموا "بوس بوس" (١٩٧٥) الذى أظهر له أن السينما وسيط مهم لإلقاء الضوء على القضايا الاجتماعية فى أفريقيا. انتقل تينو من الأفلام القصيرة إلى الطويلة فى عام ١٩٨٨ مع فيلمه التسجيلى الروائى "ماء البؤس"، الذى يتناول القضية الاجتماعية لمصادر المياه الملوثة فى الكاميرون.

استمر تينو فى أفلامه ذات الوعى الاجتماعى، وكان فيلمه التالى هو "يا أفريقيا سوف أجز صوفك" (١٩٩٢)، الذى استكشف فيه الميراث المستمر للقمع الاستعمارى، وكان الهدف الأصلى عند تينو هو استكشاف عالم النشر فى الكاميرون، لكن ذلك تطور إلى إدانة الرقابة على الصحافة، وتعلمه ذى الطابع الأوربى فى الكاميرون خلال الستينيات، والنزعة الاستعمارية الفرنسية، وتدمير الثقافات التقليدية بواسطة مجتمعات الاستعمار الجديد. طور تينو هذه التيمات فى أفلامه التسجيلية التالية "رأس فى السحاب" (١٩٩٤)، و"رئيس" (١٩٩٩)،

حيث يحدد جذور الآلام والمحن المعاصرة فى الطبقة الحاكمة التى تسرق الأوطان، والنظم السلطوية، وعدم تحمل الحكومة للمسئولية، وفيلمه فى عام ٢٠٠٤ "سوء تفاهم استعمارى" تعليق لاذع على العلاقة المشحونة بالتناقضات، بين الإرساليات المسيحية الأوربية والاستعمارية فى أفريقيا، وكيف أن "الأعمال النبيلة" لهذه الإرساليات كانت تخدم فى الحقيقة مصالح بلدانها الأوربية أكثر من البلدان الأفريقية.

وفيلم "كلاندو" (١٩٩٦) هو فيلم تينو الروائى الطويل الوحيد حتى الآن، وهو يستكشف قضايا الهجرة، والعنف، والسجن، من وجهة نظر سوبجوى سائق الأجرة الذى لا يملك رخصة قيادة، والذى يدعى "كلاندو" فى لغة دوالا، وفى مناخ مشحون بالتقلبات السياسية الخطيرة، يقبل سوبجوى عرضًا من أحد الشيوخ للسفر إلى ألمانيا لشراء سيارات، والبحث عن ابن الرجل العجوز. تتجاور فى الفيلم أحداث متقطعة بطريقة تفصح عن التصادم بين الذاكرة الفردية الخاصة والأحداث السياسية، وتم ترشيح الفيلم كأفضل فيلم فى المهرجان الدولى للأفلام الناطقة بالفرنسية فى نامور. وفى الفيلم التسجيلى "رحلة إلى الوطن" (٢٠٠٠)، يطور تينو الاستخدام الأسلوبى للجغرافيا والطبيعة كما قدمهما فى "كلاوندو"، من خلال بناء الرحلة الذى يسجل عودته إلى الكاميرون بعد غياب طويل، وهو يخطو إلى الماضى من خلال تعقب إجازات طفولته، لكى يكتشف مفهوم التطور الحديث فى أفريقيا.

مشاهدات مقترحة

"رجل تاكسى الحمى الصفراء" (١٩٨٦)، "ماء البؤس" (١٩٨٨)، "يا أفريقيا سوف أجز صوفك" (١٩٩٢)، "رأس فى السحاب" (١٩٩٤)، "كلاندو" (١٩٩٦)، "رحلة إلى الوطن" (٢٠٠٠)، "سوء تفاهم استعمارى" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Akudinobi, Jude G. "Reco(r)ding Reality: Representation and Paradigms in Nonfiction African Cinema." *Social Identities* 6, no. 3 (2000): 345–367.

Petty, Sheila. "Postcolonial Geographies: Landscape and Alienation in *Clando*." *French Literature Series* XXX (2003): 167–178.

Ukadike, Nwachukwu. Frank. *Questioning African Cinema: Conversations with Filmmakers.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

شيلا بيتي

السينما الأمريكية الأفريقية

African American Cinema

تعزو الدراسات التقليدية فى العادة ظهور السينما الأمريكية الأفريقية (الزنجية أو السوداء ـ المترجم) إلى الحاجة للاستجابة إلى تنميط الشخصيات العنصرى الذى كان سائدًا فى أفلام التيار السياسى، وفى الحقيقة أن التجسيدات المبكرة للأمريكيين الأفريقيين، كما فى "حرامية الفراخ" (١٩٠٥)، وأفلام إديسون القصيرة مثل "التمساح وطفل زنجى" (١٩٠٣) حيث تمساح مزيف يلتهم طفلاً أسود، و"مسابقة البطيخ" (١٩٠٨)، وهى الأفلام التى تعتمد على أنماط شخصيات ثابتة سائدة فى الأدب، وعروض الفودفيل، والعروض التى يقوم فيها ممثلون بيض بأداء أدوار الزنوج، والثقافة بشكل عام، وبرغم أن الصناعة السينمائية سوف تتقدم ـ كصناعة وشكل فنى ـ فقد ظلت أنماط شخصيات الأمريكيين الأفريقيين، التى تضرب بجذورها فى العبودية، واستخدمت لتبرير الأيديولوجيات العنصرية وقوانين التميز العنصرى مستمرة برغم تعديلها أحيانًا لكى تلائم التغيرات فى السياسات الثقافية، وكان النمط الأولىّ السائد ـ كما حدده دونالد بوجيل ـ يتضمن الأم (امرأة سوداء ذات جسد ضخم ولا تتسم بمسحة جنسية، دورها تقديم رعاية الأمومة للبيض)، والزنجى الأبله (شخص كوميدى بدون مسحة جنسية، قليل الذكاء، كسول، جبان، يستخدم للتخفيف الكوميدى)، والعم (شخص يتسم بالعبودية والخوف الزائد من البيض)، والزنجى المتوحش (يتحدد بضخامة جسده، والقسوة، والمسحة الجنسية الزائدة، يشتهى النساء البيض)، والخلاس المأساوى (امرأة من أعراق مختلطة، وهى رمز لمناهضة

اختلاط الأجناس، محاصرة بين الجنسين وممنوعة من الوصول إلى الامتيازات التى يتمتع بها البيض)، والوقحة الفاسقة (امرأة مغوية، داعرة وذات مسحة جنسية متفجرة).

أفلام العرق (العنصر)

نادرًا ـ أو أقل من النادر ـ كانت هوليوود تصور الحياة والثقافة الزنجيتين بلمسة إنسانية، وكنتيجة لذلك فإن الكثيرين من المستثمرين الزنوج دخلوا عالم صناعة الأفلام من أجل "تصحيح" الصور السلبية، وكان من بين الرواد بيل فوستر (١٨٨٤- ؟) مؤسس أول شركة إنتاج سينمائى سوداء، وهى "شركة فوتوبلاى فوستر" التى تأسست فى شيكاغو فى عام ١٩١٠، ونوبيل جونسون (١٨٨١-١٩٧٨)، ممثل أنماط الشخصيات فى هوليوود، وأسس مع شقيقه جورج "شركة لينكولن للأفلام" فى لوس أنجلس عام ١٩١٦، وأوسكار ميشو (١٨٨٤-١٩٥١)، الروائى الشهير الذى أسس "شركة ميشو للسينما والكتب" فى عام ١٩١٨. قامت هذه الأفلام بريادة صناعة "أفلام العرق"، التى تقدم فريقًا كله أو معظمه من الممثلين الزنوج، ويتم تسويقها إلى الجمهور الزنجى. ومن الشخصيات المهمة الأخرى ـ الذى سوف يشتهر باعتباره كاتبًا ومنتجًا ومخرجًا بعد عقود تالية ـ الممثل سبنسر ويليامز (١٨٩٣-١٩٦٩)، الذى صنع أشهر "فيلم عرق" تم عرضه، وهو "دم يسوع" (١٩٤١).

هذا الفيلم الناطق، وأفلام صامتة سبقته، مثل فيلم شركة لينكولن "تحقيق طموح رجل زنجى" (١٩١٦)، وفيلم شركة ميشو "ساكن فى أرض الأجداد" (١٩١٩) وهو أول فيلم روائى طويل يخرجه أمريكى أفريقى، كانت هذه الأفلام تقدم تيمات تتماشى مع حركة النهضة العنصرية، وهى محاولة من الزنوج لمناهضة الأيديولوجيات القاسية والاعتداءات الجسمانية المادية الموجهة إلى مجتمعاتهم، وخلال الفترة التى تأسست فيها هذه الشركات السينمائية، كان على الزنوج مقاومة الشنق بدون محاكمة (وهى الممارسات التى كانت فى ذروتها بين

عامى ١٨٨٠ و ١٩٤٠)، والاضطرابات العنصرية، وفلسفة تحسين النسل (نظريات علمية زائفة عن تفوق جنس على آخر)، والأطروحات النفسية التى كانت تصور الزنوج منحرفين ومرضى. لقد جاءت أيديولوجيات النهضة العنصرية لتؤكد مكانة الزنوج الأمريكيين باعتبارهم بشرًا متمدينين يستحقون المساواة والعدالة الاجتماعية، من خلال التأكيد على التعليم والأخلاقيات، ولقد تحقق هذا فى الأفلام بواسطة الحكايات التى تعلى من شأن ضبط النفس، والتمسك بالنزعات المسيحية، والارتقاء الطبقى من خلال التعليم، أما الشخصيات المتورطة فى أفعال إجرامية، والمقامرة، والخيانة، فتتلقى العقاب فى نهاية الفيلم. إن "تحقيق طموح رجل زنجى" يدور على سبيل المثال حول جيمس بيرتون (يلعب الدور نوبيل جونسون)، المهندس المدنى الذى يترك قريته لكى يبحث عن الثروة فى صناعة البترول فى كاليفورنيا، وباستخدام المعرفة التى حصل عليها عند حضوره كلية الزنوج التى تأسست عام ١٨٨٠ فى تاسكيجى، فإنه يتغلب على العديد من العقبات، بما فى ذلك التمييز فى التوظيف، ويكتشف البترول فى النهاية ويعود إلى قريته محملاً بالثروة.

كانت هناك العديد من الأفلام المرتبطة أيضًا بالارتقاء العرقى من خلال إشارات للقادة الحقيقيين فى المجتمع، ومواطن الأهمية به. وعلى سبيل المثال فإن معلمة المدرسة سيلفيا لاندرى (لعبت الدور الممثلة إيفيلين برير)، بطلة فيلم أوسكار ميشو "داخل بواباتنا" (١٩٢٠)، ترحل إلى بوسطن فى الشمال لكى تجمع تمويل مدرسة باينىوودز، وهى تاريخيًا أكبر مدرسة داخلية زنجية فى الولايات المتحدة، ومكانها فى منطقة رانكين الريفية، بولاية ميسيسيبى. وبالإشارة إلى المدرسة فى الفيلم، فإن ميشو يستخدم الفيلم كأداة للدعاية، ليساعد هدف هذه المؤسسة فى أن تقدم للطلبة الزنوج "تعليمًا للرأس، والقلب، واليدين".

ومع شهرة أفلام العرق، ظهرت صناعة كاملة، سينما منفصلة عمليًا بنجومها، ونظام توزيعها، ودور عرضها مثل مسرح هوارد (١٩١٠) فى واشنطن العاصمة، ومسرح مدام سى جيه ووكر (١٩٢٧) فى إنديانا بوليس. كان تطور هذه الصناعة

- بالإضافة إلى تكوين "السينما المضادة" - يجب اعتباره أيضًا كنمو منطقى لأشكال موجودة أصلاً فى ثقافة التعبير لدى الزنوج الأمريكيين، وعلى سبيل المثال فإن بيل فوستر كانت له خلفية فى المسرح والفودفيل، كما أن بول روبنسون (١٨٩٨-١٩٧٦) - الممثل المسرحى الشهير - قدم بدايته السينمائية فى فيلم أوسكار ميشو "الجسد والروح" (١٩٢٤)، وكانت الأفلام عادة تؤكد على الأشكال الزنجية للرقص، والأزياء، والملابس.

وكانت "الهجرة الكبرى" بين عامى ١٩١٠ و١٩٢٠ عاملاً مهمًا أيضًا فى تطور السينما الزنجية الأمريكية، فخلال هذه الفترة انتقل ما يقرب من مليونين من الزنوج إلى المدن الشمالية، مثل شيكاجو، ونيويورك، وكليفلاند، وديترويت، وإلى الغرب فى لوس أنجلس، هربًا من الإقطاعيات الزراعية، ونقص التعليم والتوظيف المربحين، وقوانين التمييز العرقى، وبحثًا عن فرص تصوروا أنها أفضل، وبرغم أن فرصهم ظلت محدودة، وظلوا معرضين للعنصرية، فقد كان فى إمكانهم الحصول على تعليم أفضل، وعمل فى المصانع، وأماكن للعمالة الماهرة والتوظيف المهنى، وقد أدى ذلك إلى نمو الطبقة الوسطى للزنوج. إن الأفلام لم تقدم فقط انعكاسًا لسعيهم، لكنها كانت أيضًا بالنسبة للعديد منهم طريقة للاندماج فى الشكل الحضرى للحداثة.

وتشير التقديرات إلى أن أكثر من خمسمائة فيلم من أفلام العرق تم إنتاجها وتوزيعها بين ١٩١٠و ١٩٤٨، وهى أغزر الفترات بالنسبة للأفلام التى من إخراج زنوج وتدور حول تيمات زنجية (برغم أنه ليست كل أفلام العرق أخرجها زنوج). وفى النهاية، وبرغم ذلك، فإنه هذه السينما المنفصلة تم سحقها بواسطة عدد من تحولات الصناعة، مثل مشاركة الشركات الهوليوودية لبعضها بعضًا، وقدوم الصوت، وسنوات الكساد الكبير، ومن المثير للاهتمام أن حلول الصوت المتزامن، والنمط الفيلمى الذى يتطور بسبب ذلك - وهو الفيلم الموسيقى - يضربان بجذورهما فى الثقافة الشعبية الزنجية، وكانت تلك هى الرابطة التى ساعدت على الوصول إلى نهاية أفلام العرق.

الزنوج فى هوليوود الكلاسيكية

برغم أن الصوت فى فيلم شركة إخوان وارنر "مغنى الجاز" (١٩٢٧) لم يكن متزامنًا تمامًا، فإنه يعتبر أول فيلم روائى طويل تم توزيعه تجاريًا باعتباره يستفيد من التطور التقنى الجديد للصوت. يدور الصراع فى هذه الدراما حول نضال المغنى الزنجى جاكى رابينوفيتش (آل جولسون) الذى يريد أن يؤدى باعتباره فنانًا لموسيقى الجاز، برغم رغبة أبيه فى أن يصبح مرتلاً. تتكر جاكى فى هيئة جاك روبين الذى لا يغنى الجاز، بالفعل، لكن أداءه (فى وجه أسود) يعتمد على تقاليد موسيقى البلوز والموسيقى الروحانية الزنجية، كما يعتمد على مشابهة ثقافة التعبير الزنجية، واستمر ميل هوليوود إلى الأشكال الموسيقية الزنجية مع إنتاج الفيلم الموسيقى المبكر "هاليلويا" (١٩٢٩)، وهو فيلم روائى طويل كله ممثلون من الزنوج، ومن إخراج كينج فيدور، ويقدم موسيقى فولكلورية وروحانية وزنجية. كان هجوم صناعة السينما على أفلام العرق الناطقة بهذا الفيلم وأفلام أخرى - مثل "المراعى الخضراء" (١٩٣٦ و"فينوس البرونزية" (١٩٣٨) - له تأثير كبير على المنتجين المستقلين، وشيئًا فشيئًا زادت هجرة نجوم أفلام العرق إلى إستوديوهات هوليوود، تجذبهم عروض الأجور العالية، برغم اختزال أدوارهم إلى أدوار الشخصيات الثانوية أو أداء بعض النمر، أو ظهورهم كمجرد خدم للأبطال البيض، وبرغم استمرار بعض المخرجين - مثل ميشو فى العمل فى الفترة الناطقة، فإن تزايد فقدان المواهب، والعجز فى الاستثمار الكبير فى معدات الصوت، أديا إلى انهيار العديد من الإستوديوهات المستقلة، ومما جعل الأمور أسوأ، الانهيار المدمر لاقتصاد الولايات المتحدة، والذى بدأ فى عام ١٩٢٩، وأدى إلى تخريب مجتمع كان استقراره الاقتصادى واهيًا فى أفضل الأحوال. لقد كان لدى الجمهور الزنجى نقود أقل لكى ينفقوها على الترفيه، ليتحولوا إلى الأفلام المبهرة ذات الميزانية المرتفعة التى ينتجها القلة من المحتكرين فى هوليوود.

ومع دخول الولايات المتحدة إلى الحرب العالمية الثانية، اتسع النطاق الضيق الذى كان متاحًا للممثلين الزنوج فى هوليوود، فبسبب اشتراك الزنوج فى الحرب،

سواء فى القوات المسلحة أو فى الجبهة الداخلية، لم يكن ممكنًا تجاههم من قبل صناعة الثقافة، خاصة عندما يكون الوطن منخرطًا فى حرب من أجل الحرية والديمقراطية. وفى أفلام مثل "كازابلانكا" (١٩٤٢)، و"صحارى" (١٩٤٣)، و"قارب الإنقاذ" (١٩٤٤)، كانت الشخصيات الزنجية تظهر بقدر أكبر من التعقيد والملامح الإنسانية. إن الممثل ريكس إنجرام (١٨٩٥-١٩٦٩) يلعب دورًا محوريًا فى الفيلم الحربى "صحارى"، باعتباره رقيبًا فى الجيش السودانى يحارب فى صف القوات البريطانية والأمريكية، وهو يقوم بأعمال بطولية فى الحرب ضد القوات الألمانية فى أفريقيا، ويشرف على أسرى الحرب من قوات المحور.

تحطيم الحواجز

أدت ليبرالية ما بعد الحرب إلى مزيد من التغيير، فقد أصبحت الدراما تعالج بشكل مباشر القضايا مثل العرق والسلطة، فى أفلام أنتجتها الشركات الكبرى مثل "دخيل فى التراب" (١٩٤٩)، و"وطن الشجعان" (١٩٤٩)، و"بينكى" (١٩٤٩). وبحلول الخمسينيات انتهت "السينما المنفصلة"، ولم يعد للزنوج سلطة إبداعية على صورتهم على الشاشة. لقد بحثت هوليوود عن المواهب الزنجية أمام الكاميرا وسلطت الضوء عليها، ولكنها استمرت فى إقصائهم فى الاتحادات ومكاتب الإدارة، وأدت حركة الحقوق المدنية إلى تغيرات اجتماعية انعكست فى شباك التذاكر، عندما ظهرت مجموعة من بطولة نجوم من الزنوج خلال الخمسينيات، وكان من أبرزهم سيدنى بواتييه (ولد عام ١٩٢٧)، أول رمز جنسى زنجى من الرجال، ودوروثى داندريدج (١٩٢٢-١٩٦٥)، أول حورية زنجية سينمائية. وبرغم أننا ننظر إلى هذه الأفلام اليوم باعتبارها تحتوى على مشكلات وتناقضات، فإن الأدوار التى أداها هؤلاء الممثلون جلبت صورًا جديدة إلى الشاشة، كانت تناقض مفاهيم المجتمع حول العرق، والأدوار والوظائف الاجتماعية "الصحيحة" من وجهة نظر هذا المجتمع. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "جزيرة فى الشمس" (١٩٥٧) من إخراج روبرت روزين يحتوى على ما يعتبر أول

قبلة حقيقية بين عرقين مختلفين فى هوليوود (كانت الأفلام السابقة تتضمن ممثلين من البيض، أحدهما فى وجه أسود). وفى هذا الفيلم تتكشف فضيحة سياسية عندما يتم اكتشاف أن أسرة من جزر الهند الغربية لها "دم مختلط"، ويتعقد الموقف بوجود علاقتين رومانسيتين من أعراق مختلفة، العلاقة الأولى بين دوروثى داندريدج وجون جوستين، والثانية بين هارى بيلافونتى وجوان فونتان. وبالطبع فإن طبيعة العصر كانت تفرض أن تحدث القبلة المذكورة فى العلاقة الأولى وليس العلاقة الثانية. (أى كان من المقبول أن تتضمن القبلة رجلاً أبيض وامرأة زنجية وليس العكس ـ المترجم). ربما كانت هوليوود تخرج عن المألوف فى هذه الأفلام، لكنها لا تذهب بعيدًا لكى تجعل رجلاً زنجيًا يُقبِّل امرأة بيضاء.

لقد قابلت الحياة الفنية للممثلة دوروثى داندريدج عقبات بسبب وضعها فى شخصيات نمطية، وكثيرًا ما كانوا يعطونها أدوارًا بسبب مظهرها الجسمانى، كحورية مثيرة جنسيًا وكموضوع للرغبة والاشتهاء. وكان الاستثناء هو فيلمًا مبكرًا من حياتها الفنية ، هو "الطريق المضىء" (١٩٥٣)، وهو دراما قاتمة تلعب فيه دور مدرسة فى مدينة صغيرة، تحاول أن تتواصل مع طالب يعانى مشكلات. ومن التناقضات الساخرة أن هذا هو ما حدث أيضًا مع هارى بيلافونتى الذى لعب دور البطل فى الفيلم نفسه، فقد استغلت أفلامه مظهره ورشاقته، لتضعه فى الأغلب فى منافسة مع زملائه البيض من النجوم الذين يشاركونه البطولة. وفى فيلم "العالم، اللحم، والشيطان" (١٩٥٩)، يلعب بيلافونتى دور أحد الباقين الثلاثة على قيد الحياة بعد دمار نووى، ليصبح الصراع على البقاء أكثر صعوبة من خلال منافسة الذكورة بين الشخصية التى لعبها فونتى وزميله الأبيض (لعبه ميل فيرير) على المرأة الناجية الوحيدة (إنجر ستيفينس)، وهى بيضاء.

ومن بين النجوم الزنوج الثلاثة، سوف يتمتع بواتييه وحده بحياة فنية طويلة ومتنوعة، وسوف تستمر طوال عقود. لقد انتهت الحياة الفنية للممثلة دوروثى داندريدج سريعًا بسبب وفاتها فى عام ١٩٦٥، أما بيلافونتى فقد أصابه الإحباط من نقص الأدوار، فتحول إلى الموسيقى والاشتراك الفعال فى حركة حقوق

الإنسان العالمية. لقد أصبح بواتييه أيقونة هوليودية ونجمًا محبوبًا من الجماهير، وكان أول ممثل زنجي أمريكي يفوز بالترشيح لجائزة الأوسكار لدور البطولة، وذلك في عام ١٩٥٩ عن دوره في فيلم "التحدي" (١٩٥٨)، وفاز بالجائزة عن دوره في فيلم "زنابق الحقل" (١٩٦٣)، وكانت أدواره المهمة والرائدة في أفلام مثل "في لهيب الليل" (١٩٦٧)، حيث يلعب دور مخبر شرطة من فيلادلفيا، يزور أمه في ميسيسيبي، ويعمل مع المأمور المحلي في حل لغز جريمة قتل، كذلك فيلم "خمن من سوف يأتي للعشاء" (١٩٦٧)، حيث الأب الأبيض الذي يبدو ليبراليًا متحررًا، يتعرف على خطيب ابنته الذي يلعب دوره بواتييه، وهو الفيلم الذي يبرز قضايا العنصرية في أمريكا، والحاجة لإحراز التقدم في هذا المجال.

وحتى عام ١٩٦٢، لم يكن مقبولاً وجود مخرج زنجي في هوليوود، عندما تعاقدت شركة إخوان وارنر مع المصور الفوتوغرافي الشهير جوردون باركس (١٩١٢-٢٠٠٦)، لكي يخرج فيلمًا مقتبسًا عن سيرته الذاتية "شجرة التعلم". كان الفيلم دراما حساسة وشاعرية اكتملت في عام ١٩٦٩، ويسجل وصول فتى مراهق زنجي إلى النضج في كانسا من خلال العشرينيات، وترك هذا الفيلم تأثيره على تيمة معظم أفلام الزنوج التالية عن الوصول إلى النضج، التي كانت على عكس أفلام البيض عن التيمة نفسها لا تركز على الجنس والتعرف على النزعات الجنسية، وإنما تركز على ظهور الوعي العرقي.

أما ميلفن فان بيبلز (ولد عام ١٩٣٢)، والمعروف بعمله في دوائر المستقلين، فهو أيضًا من أوائل الزنوج الذين عملوا داخل نظام الإستوديو في هوليوود، ليضمن صفقة لثلاثة أفلام لشركة كولومبيا بعد نجاح فيلم صنعه في فرنسا هو "قصة تصريح بثلاثة أيام" في عام ١٩٦٧. وكان فيلمه الثاني - والأول في هوليوود - هو "رجل البطيخ" (١٩٧٠)، وهو كوميديا عن العنصرية وشخصياتها النمطية. في هذا الفيلم، يلعب الممثل الكوميدي جودفري كامبريدج دور رجل أبيض متعصب يستيقظ ذات صباح ليكتشف أن عرقه قد تغير، فقد أصبح زنجيًا. وفي هذا العام ذاته، قدمت شركة يونايتد آرتيستيس أول أفلام الممثل

والكاتب المسرحى والناشط السياسى أوسى ديفيز (١٩١٧-٢٠٠٥)، والذى سوف يستمر فى إخراج أربعة أفلام روائية طويلة أخرى. كان هذا الفيلم هو "كوتون يأتى إلى هارلم"، وهو اقتباس عن رواية بوليسية بالاسم نفسه من تأليف شيستر هايمس. ومن المؤسف أن هذا الفيلم، وأفلام باركس وفان بيبلز الأخرى، لا تلقى التفاتًا، إذ من الشائع اعتبارها جزءًا من حركة "استغلال الزنوج" فى السينما. إن جمهور الفرجة على السينما يفترض دائمًا أن الأفلام ذات التيمات الزنجية خلال السبعينيات، بصرف النظر عن أصلها وأسلوبها ومضمونها، يمكن وضعها تحت هذا التصنيف، لكن الدراسة المتفحصة لتلك الفترة تكشف عن أن هناك ثلاثة اتجاهات رئيسية لسينما الزنوج خلال السبعينيات، وهى الأفلام التى تم إنتاجها داخل نظام الإستوديو الهوليوودى، والأفلام التى أنتجتها شركات حركة استغلال الزنوج فى السينما، وحركة مستقلة أخرى، وهى سينما مختلفة جماليًا، وذات جذور سياسية فى قضايا الحقوق المدنية والحركة العالمية عبر أفريقيا.

النهضة الزنجية الأولى

يمثل عقد السبعينيات فترة متفردة فى تاريخ السينما الأمريكية، فقد كانت المرة الأولى منذ أفلام العرق فى الفترة الصامتة أن يظهر هذا العدد الهائل من الأفلام ذات الموضوعات الزنجية والتى تعرض فى دور عرض تجارية، وكان معظمها من إخراج مخرجين من الزنوج. لقد كان الترحيب بالأعمال المبكرة لكل من باركس وفان بيبلز وديفيز، سواء من جانب النقاد أو الجمهور، سببًا فى ترحيب جديد للمواهب الزنجية فى هوليوود، سواء أمام الكاميرا أو وراءها. لقد جاوزت الأفلام حدود المشكلات الاجتماعية المعتادة لكى تعالج المجتمعات الزنجية برحابة واتساع، من الكوميديات حول الحياة اليومية، وأفلام المراهقين، والقصص العاطفية، إلى سير الحياة، والأفلام التاريخية، وأفلام الأكشن والتشويق، وبرغم أن العديد من الأفلام المهمة ذات موضوعات زنجية ومن بطولة ممثلين زنوج لم تكن من إخراج زنوج، مثل فيلم "ساوندر" (١٩٧٢) و"كلودين" (١٩٧٤) و"العراف" (١٩٧٨)، فقد كان أكثر هذه الأفلام من إخراج الزنوج، وسوف يمضى الكثيرون

من هؤلاء المخرجين فى تطوير حياة فنية مهمة مستمرة، تستمر طوال عقود وتمتد إلى التليفزيون.

أخرج الممثل سيدنى بواتييه فيلمه الهوليوودى الأول فى عام ١٩٧٢، وهو فيلم "الزنجى باك والواعظ"، الذى أتاح له الخروج على قناع نجوميته، وأعاد نجم الخمسينيات الزنجى هارى بيلافونتى إلى الشاشة. لقد أعاد هذا الفيلم من نمط الويسترن الزنوج إلى تاريخ الاستيطان فى الغرب، إذ يتناول رحلة للزنوج من الجنوب إلى ما تصوروه فرصًا جديدة فى أعقاب الحرب الأهلية. إن ملاك الأراضى البيض يريدون منهم العودة للعمل فى الزراعة، فيبحث المستوطنون عن مساعدة باك (بواتييه) قائد عربة الجياد، الذى يساعده الواعظ (بيلافونتى)، وقدم الفيلم تنقيحًا للأيديولوجيا الضمنية لأفلام الويسترن التى كانت قاصرة على البيض، كما قدم نقدًا للنزعة التوسعية الأمريكية، وأسس بواتييه شركة الإنتاج الخاصة به، ولأنه بذلك امتلك الحرية الإبداعية على أفلامه، فقد أصر على الاستعانة بفنيين من الملونين، وامتدت حياته الفنية كمخرج إلى ثمانية أفلام عبر عشرين عامًا.

ومايكل شولتز (ولد عام ١٩٣٨) مخرج زنجى مهم آخر، وهو من أغزر المخرجين فى هذه الفترة، وهو مشهور بفيلمه "كولى هاى" (١٩٧٥)، الذى يدور فى شيكاغو فى الستينيات عن الوصول إلى النضج، وفيلمه "غسيل السيارات" (١٩٧٦)، وهو "يوم فى حياة" مجموعة من العمال فى مغسلة سيارات فى لوس أنجلس، كذلك "إضاءة مشحمة" (١٩٧٧) الذى يعتمد على قصة عن ويندل سكوت الذى كان أول بطل زنجى فى سباق السيارات، وبرغم اعتبار هذه الأفلام أفلامًا كوميدية، فإنها تحتوى على لحظات من الحزن واليأس العميقين. وعلى سبيل المثال، فإن الكوميديا الحركية (سلابستيك) والتلاعب بالألفاظ فى "غسيل السيارات" - واللذين جاءا على هيئة مقالب ونكات العمال على بعضهم بعضًا - يكشفان عن محاولة للتغلب على رتابة حياتهم وحياة الطبقة العاملة. وعلاوة على ذلك، فإن المتفرج يستطيع الاطلاع على الحياة الخارجية لهؤلاء العمال وأحلامهم التى يصعب تحقيقها بسبب الظروف الاجتماعية.

كان فيلم جوردون باركس التالى بعد "شجرة التعلم" هو "شافت" (١٩٧١)، والذى قدم أول مخبر سرى زنجى فى السينما، ومعالجة جيدة لذكورة الرجل الزنجى الأمريكى. كان جون شافت ـ الذى لعبه ريتشارد راوندترى (ولد عام ١٩٤٢) ـ يعتبر أول بطل زنجى يجسد الرجل العصرى الهادئ وسريع البديهة، إنه يتعامل مع العالم السفلى بالراحة نفسها التى يتعامل بها مع العالم العادى، وهو محبوب جدًا وسط النساء، وفى افتتاحية الفيلم يتم تقديم شخصيته كرجل الفعل والقوة، عندما يظهر من قطار تحت الأرض، ويسير فى شوارع نيويورك كأنه يملكها، تصاحبه نغمات حيوية من موسيقى إيزاك هايز الذى فاز بجائزة الأوسكار.

أما جوردون باركس جونيور (١٩٣٤-١٩٧٩) ـ ابن باركس ـ فسوف يستمر على خطى أبيه، ويخرج بعضًا من أفلام تلك الفترة التى لاقت استقبالاً جيدًا، وتتضمن أفلامه "آرون يحب أنجيلا" (١٩٧٥)، وهو قصة ريفية عن علاقة حب بين فتى زنجى وفتاة من بورتريكو فى الأحياء العشوائية من مدينة نيويورك، كذلك فيلم "تومازين وباشرود" (١٩٧٤)، من بطولة ماكس جوليان وفونيتا ماكجى، فى دورى لصى البنوك فى بداية القرن العشرين. لكنه معروف أكثر بفيلمه "سوبر فلاى" (١٩٧٢) من بطولة رون أونيل (١٩٣٧-٢٠٠٤)، وهو فيلم مغرق فى الأسلوبية استخدم الكثير من الموسيقى الأصلية لكيرتس مايفيلد، وهو يلقى الضوء على أسلوب الحياة المتحلل لبطله باعتباره قوادًا ناجحًا وتاجر مخدرات ـ الثياب، والسيارات، والمجوهرات، والمخدرات، والمنشطات، والحياة الداعرة. وربما كان هذا هو السبب فى اعتبار هذا الفيلم بشكل خاص استغلالاً للزنوج. ولأن الشباب أصبحوا مفتونين بالتفاصيل السطحية التى غمرت النقد الاجتماعى الكامن، كان الفيلم مثار جدل فى أوساط الزنوج، فبينما رأى الزنوج من الطبقة الوسطى والراقية أن هذا الفيلم يعمد إلى الإثارة، ويضفى هالة على حياة بطله، فإن آخرين وجهوا التحية للفيلم لتجسيده بطله الزنجى، يانجبلاد بريست، الذى يمثل الرجل الزنجى، ولأن الفيلم عالج قضية فساد الشرطة، وبنظرة أعمق إلى

فيلم "سوبر فلاى"، فإنه من الواضح أنه يقدم نقداً قوياً تجاه نقصان الفرص أمام الشباب الزنجى، والطرق التى ينساقون لها لتحقيق المثل الأعلى الأمريكى فى النزعة الاستهلاكية. إن النظام القضائى يتم تقديمه باعتباره فاسداً، ومن خلال الصورة يكشف عن الدمار الذى تجلبه تجارة المخدرات على المجتمعات الحضرية، كما أنه يقدم الإجرام على أنه مهنة طريق مسدودة، عندما يحاول بريست أن يخلص نفسه من عالم الدعارة وتجارة المخدرات.

وكانت الأشكال الجديدة للذكورة كما تقدمها هذه الأفلام مصحوبة بنوع مختلف من التعبير عن الجسد (وهى أفلام يكون فيها الرجل الزنجى الأمريكى ينفع نفسه ومجتمعه، وليس المجتمعات البيضاء حيث كان يعيش منعزلاً فى أفلام هوليوود السابقة) فى السابق كان الممثلون ذوى أجساد عضلية كبيرة، ويعبرون عن الخطر، فى تنويع على نمط الوحش الأسود، ومع الرياضيين السابقين أمثال فريد ويليامسون، وجيم براون (ولد عام ١٩٣٦) اللذين أصبحا ممثلين، ومع شخصيات مثل جون شافت، فإن الزنجى لم يعد مجرد "سنِّيد" فى أفلام الأكشن، ويدعم بطولة الممثل الأبيض. إن الزنجى نفسه أصبح بطلاً. وطالت التغيرات المرأة الزنجية أيضاً، وتزايدت الحاجة إلى شخصيات نسائية أكثر تعقيداً كما بدا فى أفلام مثل "ماهوجانى" (١٩٧٥)، والذى قام ببطولته المغنية ديانا روس (ولدت عام ١٩٤٤)، والتى تم ترشيحها لجائزة الأوسكار فى تصميم الملابس لهذا الفيلم. أخرج الفيلم بيرى جوردى (ولد عام ١٩٢٩)، الذى كان قائداً لفرقة موسيقية شهيرة، وركز الفيلم على تطور فتاة فقيرة أصبحت "موديل" أزياء عالمية، كما أن الفيلم "خمسة على جانب اليد السوداء" (أوسكار ويليامز، ١٩٧٣) عكس التوترات الأيديولوجية بين المحافظين فى الطبقة الوسطى الزنجية، والنسويين التقدميين والليبراليين القوميين الزنوج.

الروح المستقلة

لأن هذه الأفلام أُنتجت داخل نظام الإستوديو فى هوليوود، كان بعض

المخرجين غير راضين عن التنازل عن فنهم أو أيديولوجيتهم، لذلك اختاروا العمل على نحو مستقل، كما أن كثيرًا ما كانت إستوديوهات هوليوود تطلب تغييرات فى السيناريوهات، أو ترفض أن يقوم المخرجون بمونتاج أفلامهم، ورأى مخرجون أن الدخول إلى عالم الصناعة فى الشركات الكبرى نوع من الخيانة، والرضوخ للأقلية الرأسمالية التى انتقصت تاريخيًا مجتمعاتهم. تخلى ميلفين فان بيبلز عن عقده مع شركة كولومبيا، ليقوم بشكل مستقل بإنتاج وإخراج وبطولة "أغنية سويت باك الجميلة" (١٩٧١)، وهو الفيلم الذى يمثل انقطاعًا جذريًا عن أعماله السابقة. وقد أهداه فى مشهد العناوين إلى "كل الإخوة والأخوات الذين نالوا نصيبهم من الإنسان"، والفيلم علامة على السينما الزنجية المضادة، ويستخدم أسلوبًا حرًا فى التصوير، ومونتاجًا تجريبيًا، وخطابًا يمد جذوره فى النزعة القومية الزنجية. يبدأ سويت باك - الذى يلعبه فان بيبلز بنفسه - ساذجًا من الناحية السياسية، وجزءًا من عالم الجنس، لكن وعيه يزداد ويصبح بطلاً فولكلوريًا، بينما كان سويت باك فى احتجاز الشرطة، شهد ضرب ناشط زنجى على يد البوليس، فاستخدم قيد يديه الحديدى لكى يدفع رجلى شرطة، وينقذ حياة الناشط، ويقضى بقية الفيلم مطلوبًا للقبض عليه، ويهرب من السلطات بمساعدة أهل المنطقة. كان الفيلم قد تم إنتاجه بنصف مليون دولار فقط، لكنه ربح عشرة ملايين، وأعطى لفان بيبلز لقب "أبو سينما الروح (سول)"، وقوبل الفيلم بالمديح فى الولايات المتحدة وأوربا، وكان نجاحه سببًا فى قوة دفع لحركة سينما استغلال الزنوج.

ومثل فان بيبلز، فإن أوسى ديفيز سوف يبعد نفسه عن "مزرعة هوليوود" لكى يعمل مستقلاً. وفى عام ١٩٧٢ ساهم فى إنشاء شركة سينما العالم الثالث" فى نيويورك، والتى سوف تكون مركز تدريب سينمائيًا للملونين، ومقرًا لتوزيع أعمالهم. وكان من أفضل إنتاج الشركة فيلم "إضاءة مشحمة" من بطولة ريتشارد برايور (١٩٤٠-٢٠٠٥)، و"كلودين" (١٩٧٤) مع دايان كارول (ولدت عام ١٩٣٥)، والتى تم ترشيحها فى دور البطولة للأوسكار عن هذا الفيلم، ومع فيلم ديفيز

الثانى "حصاد كونجى" (١٩٧٠) أصبح أول مخرج زنجى أمريكى يصور أفلامًا فى قارة أفريقيا. والفيلم مقتبس عن عمل للأديب الحاصل على جائزة نوبل، النيجيرى وولى سوينكا (ولد عام ١٩٣٤)، والذى لعب أيضًا دور البطولة، والفيلم يدور فى الكونجو حول محاولات زعيم أفريقى تحديث أمته وتوحيدها (التى تتألف من قبائل مختلفة، وفى الوقت ذاته يحافظ على الجذور الثقافية للوطن، وكان آخر أفلام ديفيز كمخرج "العد التنازلى فى كوزينى" (١٩٧٦)، والذى مولته منظمة دلتا سيجما ثيتا، أكبر منظمة خدمات للنساء الزنوج فى الولايات المتحدة. كتب الفيلم ديفيز مع زميله الممثل المسرحى الزنجى آل فريمان جونيور (ولد عام ١٩٣٤)، وتم تصويره فى نيجيريا، وهو دراما أكشن مضادة للنزعة الاستعمارية الجديدة، ويشجع التحالف والتضامن بين الأفريقيين ويهود الشتات.

وهناك ممثل آخر تحول إلى الإخراج هو إيفان ديكسون (ولد عام ١٩٢١)، والمميز بأدواره فى السينما والتليفزيون، وهو من أشهر الممثلين الزنوج بفضل دور البطولة فى الفيلم الروائى الطويل الرائد "لا شىء إلا الإنسان" (١٩٦٤)، وقد بدأ الإخراج لعروض تليفزيونية فى عام ١٩٧٠، وفى عام ١٩٧٣ أخرج الفيلم الذى استغرق منه خمس سنوات لاستكماله: "الشبح الذى جلس بجوار الباب"، المقتبس عن الرواية المشهورة من تأليف سام جرينلى فى عام ١٩٦٩. تم تجميع التمويل من خلال استثمارات خاصة، وليس من خلال شركات أو أشخاص أثرياء، ولكن من مناصرين للمجتمعات الزنجية فى كل أنحاء البلاد، وبرغم النجاح السريع للفيلم، فإنه تم سحبه فى مدن عديدة لاتهامه بأنه مثير للجدل، وحبكته تتضمن عميل مخابرات أمريكية سابقًا يستخدم معرفته ومهاراته لكى يدرب فدائيين، ويبنى شبكة عبر البلاد ليقود ثورة.

وفى هذا الاتجاه نفسه، استخدم المخرجون الزنوج بانتظام الأنماط الفيلمية الهوليوودية التقليدية، مثل فيلم الأكشن، والويسترن، والفيلم البوليسى، والرومانسى، وفيلم الجاسوسية، من أجل الكشف عن التناقضات والأيديولوجيات التى تعتمد عليها هذه الأنماط الفيلمية. لقد كانت تقاليد التوليفات والصور

الأيقونية يتم تسجيلها لتستخدم كأداة للنقد الاجتماعى، ولم يكن فيلم الرعب استثناء من ذلك، ففيلم "جانجا وهيس" (١٩٧٣) الذى أخرجه الكاتب بيل جان (١٩٣٤-١٩٨٩) هو فيلم تجريبى فى هيئة فيلم فنى عن مصاص دماء، وهو بحث مركب حول العرق، والإدمان، والاستيعاب الذى ينتهك معايير هوليوود التقليدية عن التتابع الزمنى المعتاد، ورسم الشخصيات، وعلاقة السبب والنتيجة فى الأحداث، وبرغم فوزه بجائزة النقاد فى مهرجان كان، وحصوله على تقديرات نقدية جيدة، فإن المنتجين سحبوا الفيلم من التوزيع، بدعوى أن الكاتب والمخرج قد فشلا فى إنجاز فيلم ناجح تجاريًا.

تمرد لوس أنجلس

كان هؤلاء المخرجون المخضرمون يصنعون أفلامًا ذات مغزى اجتماعى، وتمد جذورها فى الأشكال الثقافية الزنجية (والأفريقية أحيانًا)، بينما كانت هناك مجموعة جديدة من المخرجين على وشك الظهور، تدربت فى مدارس السينما الجامعية، خاصة فى لوس أنجلس. لقد ذهبت برامجهم الدراسية إلى أبعد من التدريب التقنى، وتزامن "وصولهم إلى النضج" مع طفرة فى برامج الدراسات العرقية فى الجامعات فى كل أنحاء البلاد، والحركات القومية فى محيط الأمريكيين من أصول آسيوية أو من المحيط الهادى، أو من الزنوج واللاتينيين والهنود الحمر، ومع النضال العالمى ضد الاستعمار الجديد ومن أجل الاستقلال. كان هؤلاء المخرجون مسلحين بمعرفة تاريخ السينما "التقليدى"، الذى أصبح الآن متشربًا بمقدمة عن سينما العالم الثالث، والتعرض للأفلام الثورية من أمريكا اللاتينية وأفريقيا، واستفاد هؤلاء المخرجون من وضعهم باعتبارهم "لا منتمين"، فزادوا قوة الدفع تجاه سينما ذات توجه سياسى، فى حركة أصبحت معروفة باسم "تمرد لوس أنجلس"، وكانت المجموعة الأولى من خريجى جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلس (UCLA) تتضمن بيللى وودبيرى، المعروف بفيلمه "بارك قلوبهم الصغيرة" (١٩٨٣)، ولارى كلارك مخرج فيلم "المرور من خلال" (١٩٧٧). وكان

أشهر اثنين منهم هما تشارلز بيرنيت (ولد عام ١٩٤٤) وهايلى جيريما (ولد عام ١٩٤٦)، واللذان أصبحا من قادة حركة سينما الزنوج المستقلة المعاصرة.

بدأ تشارلز بيرنيت حياته العملية مصورًا سينمائيًا ومشغل كاميرا لمعاصريه وزملائه، وهو يعتبر واحدًا من أهم السينمائيين الزنوج. لقد صنع ما يزيد على أربعة عشر فيلمًا، سواء داخل أو خارج هوليوود، بالإضافة إلى عدة أعمال للتليفزيون، وأهم أفلامه هو "قاتل الماعز" (١٩٧٧) الذى يعتبر أول أفلام السينما الزنجية بمسحة واقعية جديدة متميزة، وقد اختير هذا الفيلم فى "سجل السينما الوطنية" فى مكتبة الكونجرس، وقوبل بالترحيب العالمى، وقد أكمله بيرنيت باعتباره مشروع تخرجه فى (أوكلا) فى عام ١٩٧٣ لكنه لم يعرض إلا فى عام ١٩٧٧، وهو يستخدم صورًا شاعرية لنضال العاملين الفقراء فى تفاصيل حياتهم اليومية، وبرغم محاولاتهم وأحلامهم فإنهم يجدون أنفسهم محاصرين بالبناء الاجتماعى الذى يستغل قمعهم، وعندما لا يكون بيرنيت يكتب أو يخرج، فإنه يدعم أعمال السينمائيين التقدميين الآخرين، ومن بينهم الكورى الأمريكى المقيم فى نيويورك، داى سيل كيم جيبسون، وجولى داش (ولدت عام ١٩٥٢)، وهايلى جيريما (من أثيوبيا).

وهايلى جيريما - الأستاذ أيضًا فى جامعة هوارد - يظل واحدًا من أكثر السينمائيين الزنوج التزامًا بالسياسة، وأفلامه لا تصور القمع فقط، وإنما تضع نظرية لشروطه التاريخية والعالمية، إنها لا تصور فقط "ماذا"، بل تصور "لماذا" أيضًا. إن أفلامه تقوم بوظيفة "السينما المضادة"، وتربط بين وظيفة رواية القصة والتقاليد الأفريقية الثقافية والجمالية، لكى تزيد وعى الجمهور وتجعله يأخذ موقفًا، وكما كان حال بيرنيت، فإن مشروع تخرج جيريما فى (أوكلا) كان فيلم "بوش ماما" الذى جذب الانتباه إليه، وهو أيضًا يركز على الفقرة فى منطقة لوس أنجلس، وعندما استخدم جيريما أسلوبًا بصريًا حيويًا توافقًا مع استخدام قوى للصوت، استطاع أن يقدم سردًا مثيرًا يزيد من وعى الجمهور مع زيادة وعى بطل الفيلم.

استغلال الزنوج فى السينما

برغم أن هذين الاتجاهين المتزامنين فى سينما الزنوج - العمل داخل نظام هوليوود، والعمل بدون هذا النظام - خلقا أفلامًا مثيرة للتفكير من الناحية الأيديولوجية والجمالية، فإن معظم الناس يربطون بين السينما الزنجية فى السبعينيات وحركة استغلال الزنوج سينمائيًا، وهى الحركة التى شهدت سلسلة من الأفلام بالغة الانخفاض فى تكاليفها، وتدغدغ مشاعر الجمهور، وبلغ عدد أفلامها ما يزيد على المائتين. أنتجت هذه الأفلام منذ بداية السبعينيات حتى منتصفها، وكانت تقوم على - أو تستغل - رغبة الزنوج الأمريكيين (والآخرين أيضًا) فى رؤية شخصيات تنتهك المعايير المعتادة فى أماكن حضرية. والكثيرون يعزون مولد هذه الحركة إلى نجاح فيلم فان بيبلز "أغنية سويت باك الجميلة" الذى تم عرضه "للكبار فقط"، وفيلم بارك "سوبر فلاى"، فهما فيلمان مثيران يعرضان لاقتصاديات "العالم السفلى" لتجارة الجنس والمخدرات.

كانت هذه الأفلام ذات الميزانيات شديدة الانخفاض تتضمن عنفًا وغرابة مبهرة، وتدور حول القوادين وتجار المخدرات ذوى الأحذية برقبة طويلة، وأزرار من الأجراس، ومعاطف الفراء، وكان القليل جدًا من هذه الأفلام من تأليف أو إخراج سينمائى من الزنوج، وإن كان يتم تمويلها وإنتاجها بواسطة شركات إنتاج زنجية، أو تُعرض بواسطة شركات توزيع يملكها زنوج. كان بعض هذه الأفلام مهمًا من الناحية السياسية، مثل فيلم ويليام كين "بلاكيولا" (١٩٧٢)، لكنها كانت تقع ضحية لنظام استغلال الزنوج بسبب الانخفاض الشديد فى الميزانية، ومع ذلك فإن قوة الحركة كانت مهمة، حيث إنها شجعت التيار السائد على إنتاج أفلام مماثلة. وعلى سبيل المثال، فإن حلقة عام ١٩٧٣ من سلسلة أفلام جيمس بوند، وهى "عش ودع غيرك يموتون" تستفيد من الصور الأيقونية التقليدية (للزنوج - المترجم). وبرغم أن الحركة كانت قصيرة العمر نسبيًا، وانتهت بسبب الاعتراض العام ونقص الأرباح، وهو ما يعود إلى الاعتماد الزائد على التوليفة، فإنها خلقت بعض الفرص للزنوج فى صناعة السينما، وصنعت مجموعة جديدة من النجوم، من بينهم بام جرير، وتامارا دوبسون، وفريد ويليامسون، وجيم كيلى.

سينما جديدة

شهدت نهاية السبعينيات تناقصًا هائلاً فى أفلام المخرجين الزنوج، وبشكل خاص فى هوليوود، حيث التصقت صناعة السينما بنموذج صناعة فيلم يدر أرباحًا هائلة، وهجرت إلى حد ما إنتاج أفلام متوسطة أو منخفضة التكاليف، التى كانت هى المعدل لصنع معظم الأفلام الزنجية.

وتحول العديد من المخرجين المحترفين إلى التليفزيون، بينما ظل آخرون يصنعون أفلامًا بغرض عرضها بالفيديو مباشرة، وظهر القليل من المخرجين الذين استثمروا ثقافة "الهيب هوب" التى تنامت وسط الشباب، بأفلام مثل "شارع الإيقاع" (ستان لاثان، ١٩٨٤)، و"كراش جروف" (مايكل شولتز، ١٩٨٥)، وهى الأفلام التى تدور حول عالم صناعة الموسيقى، ومن الأفلام ذات الرابطة مع الموسيقى الشائعة "تحت قمر الكرز" (١٩٨٦)، وهو فيلم روائى طويل بالأبيض والأسود، ومن بطولة الفنان الموسيقى برينس.

إن مجرى السينما الزنجية قد أعيد توجيهه ـ بالمعنى الحرفى للكلمة ـ على يد القادم الجديد سبايك لى (ولد عام ١٩٥٧)، الذى شهد نجاحًا كبيرًا فى عام ١٩٨٦ مع فيلمه المستقل الروائى الأول "يجب عليها أن تحصل عليه"، وهو نظرة جريئة إلى امرأة زنجية محترفة وعلاقاتها العاطفية. تلقى النقاد والجمهور هذا الفيلم بشكل جيد، ليقود حقبة جديدة فى صناعة الأفلام الزنجية، مع فيلم "مراوغة هوليوود" (روبرت تاونسيند، ١٩٨٧)، وهو معالجة كوميدية لممارسات هوليوود العنصرية فى الإنتاج، وفيلم "سوف أمسك به يا أبله" (كينان أيفورى وايانس، ١٩٨٨) الذى كان محاكاة ساخرة لأفلام استغلال الزنوج كانت جماهيرية هذه الأفلام الثلاثة، كانت جماهيرية هذه الأفلام الثلاثة، بالإضافة إلى صعود موسيقى الراب، سببًا فى فتح الباب أمام جيل جديد من المخرجين . وفى عام ١٩٩١ عرض ستة عشر فيلمًا من إخراج زنوج، وهى الرقم الأعلى منذ "أفلام العرق". ومن هذه الأفلام "حمى الأدغال"، "مدينة نيوجاك"، "هوية حقيقية"، "نبضات القلب الخمس"، "حفل المنزل ٢"، الحديث بوساخة بعد الظلام"،

"الصعلكة مع أولاد البلد"، "غضب فى هارلم"، "شارع الحرباء" "بيزنيس فقط"، "حياة مسترخية"، "أن تنام غاضبًا"، "ضد الحائط".

لقد كان ذلك هو عام عرض فيلم "أولاد ذوو قلنسوات" من إخراج جون سينجلتون (ولد عام ١٩٦٨)، "الخروج مباشرة من بروكلين" من إخراج مارتى ريتش (ولد عام ١٩٧١). كان الفيلمان دراما قوية عن الوصول إلى النضج، عن صبية مراهقين يحاولون الخروج من عالم الجيتو (جنوب لوس أنجلس، ريد هوك فى بروكلين) (القصد هو "حى الزنوج" فى المدن - المترجم)، ودخولهم فى الدائرة المسيطرة للفقر. وبينما كان الفيلم الأول مدعومًا من الشركة الكبرى كولومبيا، فإن الفيلم الثانى تم تمويله بمساهمات فردية تمامًا، لكن كليهما لاقى اهتماما واسعًا، وأصبح سينجلتون هو أصغر من تم ترشيحه لجائزة الأوسكار عن أفضل إخراج، بالإضافة إلى الترشح عن أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للشاشة. وتلا ذلك مجموعة من الأفلام، جميعها تقدم شبانًا فى أماكن حضرية، وتركز على عالم الجريمة، مثل "عصير" (١٩٩٢)، و"خطر على المجتمع" (١٩٩٣)، حتى إن النقاد تساءلوا إذا ما كانت تلك عودة إلى سينما استغلال الزنوج، وبالإضافة إلى ذلك، فإن النقاد الثقافيين ألقوا باللائمة على هذه الأفلام بسبب نظرتها الذكورية، وأبدوا قلقهم من أن هذه الأفلام تكرس نمط الشاب الزنجى الحضرى (فى المدينة) باعتباره تاجر مخدرات فى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات. كما ثارت أيضًا قضية تقديم جانب واحد من المجتمعات الزنجية، وتجاهل التنوع الحقيقى لبقية هذه المجتمعات.

كان هناك فيلم واحد ابتعد عن سيطرة النموذج الذكورى فى المدن، وهو "بنات فى التراب" (١٩٩١) من إخراج جولى داش، وهو أول فيلم روائى طويل لامرأة زنجية يعرض تجاريًا، ويتمتع برؤية متفردة، استغرقت مخرجته أكثر من اثنى عشر عامًا لتحققه، وهو دراما تاريخية مؤثرة، تدور فى عام ١٩٠٢ فى إحدى جزر سى آيلاندز على الساحل الشرقى للولايات المتحدة. إنه احتفاء بالثقافة الزنجية التى تطورت خلال فترة العبودية، فبسبب العزلة النسبية للجزيرة،

استطاع السكان بناء ثقافة أكثر قربًا من الثقافة الأفريقية، بالمقارنة مع الزنوج فى قلب أمريكا. استخدمت داش هذا المكان، والثقافة التقليدية الثرية، لكى تحكى قصة عائلة تجتمع على ما قد يمكن أن يكون عشاءها الأخير.

وعند نهاية التسعينيات، لم تعد السينما الزنجية توضع فى نمط المعايير الضيقة، فقدم هايلى جيريما درسًا معذبًا عن العبودية فى فيلم "سانكوفا" (١٩٩٤)، وهو أنجح فيلم زنجى روائى طويل تم توزيعه ذاتيًا، بينما قدم سبايك لى فيلم "مالكولم إكس" فى عام ١٩٩٢، ليقدم الناشط السياسى الشهير الذى تم اغتياله، لوعى جيل لم تكن لديه الخبرة الكافية بحركة الحقوق المدنية. لقد كان هذا أيضًا هو العقد الذى ظهرت فيه مخرجات مستقلات، فقدمت ليزلى هاريس "فتاة أخرى" (١٩٩٢) حيث نظرة أنثوية على حياة المراهقين فى المدينة. أما فيلم "أحبه هكذا" (١٩٩٤) من إخراج دارنيل مارتين (ولدت عام ١٩٦٤)، فقد كان أول فيلم أخرجته زنجية يتلقى تمويلاً من شركة كبرى، وهو يقدم حكاية مثيرة عن امرأة تدفعها أزمة عائلية إلى أن تكتشف ذاتها فى النهاية. ومن المخرجات الزنجيات اللائى ظهرن فى التسعينيات أيضًا بريدجيت إم ديفيز، أليسون سوان، ديمين ديفيز، جولين سميث، نيما بارنيت. وأخرجت شيريل داناى فى ١٩٩٦ فيلم "امرأة البطيخ"، وهو أول فيلم زنجى مثلى نسوى، وفى عام ١٩٩٧ أخرجت كاسى ليمونز دراما ذات جو خاص فى فيلم "نهر إيف"، أكثر الأفلام المستقلة نجاحًا فى هذا العام. أما جورج إيه تيلمان جونيور (ولد ١٩٦٩)، المقيم فى شيكاغو، فقد أخرج "غذاء الروح" (١٩٩٧) و"رجال الشرف" (٢٠٠٠)، وأنتج الفيلم الذى حقق نجاحًا غير متوقع "دكان الحلاقة" (٢٠٠٢)، وجزأه الثانى (٢٠٠٤)، والفيلم الذى يستمر فى الحبكة نفسها "الصالون" (٢٠٠٥)، والاقتباس التليفزيونى عنه لمحطة شوتايم، وكان فيلم "وصيف العريس" (١٩٩٩) من إخراج مالكولم لى يمثل تغييرًا مرحبًا به من قبل المتفرجين، حيث إنه أول بطولة جماعية ومن إخراج مخرج زنجى، حول مجموعة مثقفة من خريجى الجامعة والمحترفين الزنوج.

توقعات المستقبل

استهلت الألفية الجديدة بسلسلة من النجاحات الأولى، من بينها فوز دينزيل واشنطن بجائزة الأوسكار عن دور البطولة فى عام ٢٠٠٢، وهى المرة الأولى التى يفوز بها زنجى منذ سيدنى بواتييه فى عام ١٩٦٤، وربما كان الأهم هو أنها الأولى لأداء فى فيلم أخرجه زنجى، وهو فيلم "يوم التدريب" (٢٠٠١) من إخراج أنطوان فوكوا. لقد دخلت محطة إم تى فى - المتخصصة فى موسيقى الفيديو - إلى عالم السينما بفيلم "أنقذ الرقصة الأخيرة" (٢٠٠١)، وهو فيلم مراهقين من إخراج توماس كارتر، ولأول مرة يتم منح المخرجين الزنوج الضوء الأخضر لإخراج أفلام ذات ميزانية عالية لا تصور بالضرورة شخصيات زنجية. وبرغم أن تلك لم تكن هى المرة الأولى التى يتناول فيها مخرجون زنوج موضوعات غير زنجية - فقد سبقت أفلام مثل "فرقة نادى القلوب الوحيدة لسيرجنت بيبر" (مايكل شولتز، ١٩٧٨)، و"نادى المقبرة" (بيل ديوك، ١٩٩٣)، و"أطفال السوينج" (توماس كارتر، ١٩٩٣) - فقد كانت المرة الأولى التى يملكون السيطرة الإبداعية على أفلام فائقة التكاليف، مثل الفيلم الملحمى "الملك آرثر" (فوكوا، ٢٠٠٤)، وفيلم الصيف ذى النجاح التجارى الهائل "الأربعة الخياليون" (تيم ستورى، ٢٠٠٥)، وهو أحد أفلام الصيف التى لم تخيب توقعات شباك التذاكر فى ذلك العام.

لقد ضمن هذا الوضع السينمائيين الزنوج وعدًا كبيرًا، لكنه قد يدل دلالة سيئة. إن مصلحة هوليوود فى تعظيم الأرباح يفرض أن يكون أبطال الأفلام من البيض أكثر من السود، وإذا كان على المخرجين الزنوج أن يركزوا فى أفلام ذات ميزانية عالية، فإن ذلك سوف يترك القصص التى لم تروَ بعد عن مجتمع الزنوج دون صوت مرة أخرى.

انظر أيضًا:

"الطبقة"، العرق والعنصر".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mammies, Mulattoes, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, 4th edition. New York: Continuum International Publishing Group, 2001.

Bowser, Pearl, Jane Gaines, and Charles Musser. *Oscar Micheaux and His Circle: African American Filmmaking and Race Cinema of the Early Silent Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

Cripps, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1942*. New York: Oxford University Press, 1977.

Diawara, Manthia, ed. *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.

Green, J. Ronald. *Straight Lick: The Cinema of Oscar Micheaux*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

Guerrero, Ed. *Framing Blackness*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

Martin, Michael T. *Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

Martinez, Gerald, Diana Martinez, and Andres Chavez. *What It Is . . . What It Was! The Black Film Explosion of the '70s in Words and Pictures*. New York: Hyperion, 1998.

Massood, Paula J. *Black City Cinema*. Philadephia: Temple University, 2003.

Reid, Mark A. *Redefining Black Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Rhines, Jesse. *Black Film/White Money*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Smith, Valerie, ed. *Representing Blackness: Issues in Film and Video*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Watkins, S. Craig. *Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

كتبت هذا الفصل

فرانسيس كيه. جيتوارد

أوسكار ميشو

(ولد فى متروبوليس، إيلينويس، ٢ يناير ١٨٨٤، وتوفى فى ٢٥ مارس ١٩٥١)

أوسكار ميشو هو أحد أشهر المخرجين الأمريكيين الزنوج، أنتج وأخرج ثلاثة وأربعين فيلمًا عبر ما يزيد على الثلاثة عقود، وبرغم أنه لم يكن أول مخرج زنجى أو أول من رأس شركة سينمائية زنجية، فإنه كان بالفعل أول من أخرج فيلمًا روائيًا طويلاً.

ولد فى مدينة صغيرة فى جنوب ولاية إيلينويس، لأم مدرسة وأب مزارع، ويتضح أثر والديه فى التيمات التى سوف تظهر فى أفلامه: أهمية ملكية الأرض، وتقدير الذين يعملون فى الفلاحة، وقيمة التعليم، وفى عام ١٩١٠ أقام فى داكوتا الجنوبية، وظهرت مهاراته باعتباره مستثمرًا عندما ازدهرت أحواله كروائى، ليبيع أعماله فى البداية لرفاقه فى داكوتا الجنوبية، المزارعين البيض الذين كانت أراضيهم تحيط بأرضه، ليبيعها فيما بعد على مستوى أمريكا، وروايته الثالثة "المقيم فى أرضه" (١٩١٧) جذبت اهتمام شركة لينكولن السينمائية ومقرها فى لوس أنجلس، والتى أرادت اقتباسها فى فيلم، ووافق ميشو، بشرط أن يقوم هو بالإخراج، وعندما رفضت الشركة، قام بتأسيس "شركة ميشو للسينما والكتب"، والتى سوف تنمو بعد ذلك لتشمل ثلاثة مكاتب توزيع فى أماكن ثلاثة: شيكاجو، ورونك بولاية فيرجينيا، وبومونت فى تكساس. كان فيلمه الأول هو الفيلم الروائى الطويل الأول من إخراج مخرج زنجى، هو "المقيم فى أرضه" (١٩١٩)، وتم تمويله من بيع أسهم، وكانت أرباح الفيلم كافية لكى يمول ميشو فيلمه الثانى "داخل

بواباتنا" (١٩٢٠)، وهو فيلم تحريضى مضاد للأيديولوجيات العنصرية فى فيلم دى دابليو جريفيث "مولد أمة" (١٩١٥).

يصور فيلم "داخل بواباتنا" شخصيات زنجية تسعى إلى التعلم برغم الفقر، كوسيلة للحراك الاجتماعى، بينما ينتقد فشل النظام القضائى، فى أن يدعم مساواة الأقليات العرقية ويحميها بقوة القانون، ومن المثير للجدل فى الفيلم أنه يصور على نحو صريح العنف العنصرى كما يظهر فى العادة ـ العنف الذى لا يرتكبه الزنوج ضد البيض، بل العكس تمامًا ـ وذلك من خلال مشهد قوى للشنق بدون محاكمة. عرض هذا الفيلم خلال ذروة هذه الممارسات فى الولايات المتحدة، وفى أعقاب "الصيف الأحمر" مباشرة، الذى شهد ستة وعشرين من الاضطرابات العنصرية التى اندلعت فى جميع أنحاء البلاد.

وطوال حياته الفنية، سوف يضمِّن ميشو عناصر مثيرة عاطفيا فى أعماله، وفيلمه "الجسد والروح" (١٩٢٥) ـ أول فيلم من بطولة بول روبنسون ـ كان نقدًا قاسيًا مريرًا للفساد داخل المؤسسات الدينية، ولعل هذا هو العنصر الذى يميز أفلام ميشو عن "أفلام العرق" المعاصرة له، حيث إن "شركة فوستر للفوتوبلاى" كانت متخصصة فى الكوميديا، و"شركة لينكولن" كانت متخصصة فى ميلودراما الطبقة الوسطى.

مشاهدات مقترحة

"داخل بواباتنا" (١٩٢٠)، "رمز مقاومة الهزيمة" (١٩٢٠)، "الجسد والروح" (١٩٢٥)، "جريمة قتل فى هارلم" (١٩٣٥)، "العالم السفلى" (١٩٣٧)، "ارقص سوينج!" (١٩٣٨)، "شفاه كاذبة" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bowser, Pearl, and Louise Spence. *Writing Himself into History: Oscar Micheaux, His Silent Films, His Audiences.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

Green, J. Ronald. *Straight Lick: The Cinema of Oscar Micheaux.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.

———. *With a Crooked Stick: The Films of Oscar Micheaux.* Bloomington: Indiana University Press, 2004.

فرانسيس كيه. جيتوارد

سيدنى بواتييه

(ولد فى ميامى، فلوريدا، فى ٢٠ فبراير ١٩٢٧)

يظل سيدنى بواتييه أشهر ممثل زنجى فى تاريخ السينما الأمريكية. كانت نجاحاته على المسرح، وفى التليفزيون، والسينما، مضادة لأنماط الشخصيات الزنجية التى يتم تصويرها على أنها متواضعة القيمة. إنه أول نجم زنجى، وأصبح من قائمة أعلى الأرباح فى عام ١٩٦٧، وصعد إلى المركز الأول فى العام التالى، ليفوز على معبودى الجماهير ستيف ماكوين، وبول نيومان، وجون وين، كان أسلوبه الدرامى فى تجسيد الشخصية سببًا فى إضفاء مسحة الكرامة والتعقيد والعمق على تصوير الشخصيات الزنجية خلال واحدة من أكثر الفترات تقلبًا فى التغير الاجتماعى فى تاريخ الولايات المتحدة، وهى حركة الحقوق المدنية.

ولد بواتييه فى ميامى لوالدين من جزر الباهاما، حيث نشأ لكنه عاد إلى الولايات المتحدة فى عام ١٩٤٣، وبعد عمل قصير فى الجيش وعمره ستة عشر عامًا، انتقل إلى نيويورك، وعمل فى أعمال مختلفة حتى اكتشف اهتمامه بالتمثيل، وبعد تدربه فى "المسرح الزنجى الأمريكى" ظهر فى عدة مسرحيات، من أشهرها "زبيبة فى الشمس" من تأليف لورين هانزبيرى والتى رشحت لجائزة "تونى"، وهى أول عمل من تأليف زنجى يعرض فى برودواى. حصل على ترشيح لجائزة تونى عن دوره الذى سوف يعيده فى فيلم فى عام ١٩٦١، وكانت بدايته السينمائية فى فيلم جوزيف إل. مانكفيتش "لا مهرب" (١٩٥٠).

وبرغم المقالات الإيجابية عن أدائه دور الطبيب الذى يواجه العنصرية، ناضل سنوات حتى يحصل على أدوار مهمة، وحدث ذلك فى منتصف الخمسينيات، مما أعطاه دفعة مع عدد من الأفلام التى لاقت مديحًا كبيرًا، وبدوره فى فيلم "التحدى" (١٩٥٨)، أصبح أول زنجى يتم ترشيحه لجائزة الأوسكار، التى سوف يفوز بها بعد خمس سنوات عن فيلم "زنابق الحقل" (١٩٦٣).

لقد استمرت حياته الفنية ممثلاً عبر ما يزيد على خمسين عامًا، فاز فيها بعدد كبير من الجوائز، بما فى ذلك جائزة سيسيل بى. ديميل من "رابطة الصحافة الأجنبية فى هوليوود" (١٩٨٢)، وجائزة الإنجاز طوال الحياة من "معهد الفيلم الأمريكى" (١٩٩٢)، وتكريم مركز كينيدى (١٩٩٥)، وجائزة الإنجاز طوال الحياة من "نقابة الممثلين السينمائيين" (١٩٩٨). وحصل على جائزة الأوسكار التكريمية فى عام ٢٠٠٢، بفضل "أدائه المميز وحضوره المتفرد على الشاشة، وتمثيل الصناعة بنزاهة، وتكنيك، وذكاء".

وفى العادة فإن نجاح بواتييه ممثلاً يوازى شهرته كمخرج لتسعة أفلام روائية طويلة. لقد كان واحدًا من أوائل المخرجين الزنوج فى هوليوود، حيث صنع أنماطًا فيلمية مثل الويسترن فى "الزنجى باك والواعظ" (١٩٧٢)، وفيه يعكس إسهام الزنوج وصراعاتهم فى المجتمع، وبالإضافة إلى عمله فى السينما، خدم ناشطًا ملتزمًا فى النضال ضد التفرقة العنصرية والفصل العنصرى فى جنوب أفريقيا، وفى حركة الحقوق المدنية فى أمريكا.

مشاهدات مقترحة

باعتباره ممثلاً: "غابة السبورة" (١٩٥٥)، "التحدى" (١٩٥٨)، "زبيبة فى الشمس" (١٩٦١)، "زنابق الحقل" (١٩٦٣)، "بقعة زرقاء" (١٩٦٥)، "إلى أستاذى مع حبى" (١٩٦٧)، "خمن من سوف يأتى إلى العشاء" (١٩٦٧)، "فى لهيب الليل" (١٩٦٧).

باعتباره مخرجًا: "الزنجى باك والواعظ" (١٩٧٢)، "ديسمبر دافئ" (١٩٧٣)، "ليلة سبت فى الضواحى" (١٩٧٤)، "فلنفعلها مرة أخرى" (١٩٧٥)، "فلتدفع إلى الجنون" (١٩٨٠).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Goudsouzian, Aram. *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.

Poitier, Sidney. *Measure of a Man: A Spiritual Autobiography.* New York: Harper Collins, 2001.

———. *This Life.* New York: Ballantine Books, 1981.

فرنسيس كيه. جيتوارد

سبـايك لـى

(ولد باسم شيلتون جاكسون لى، فى أطلانطا بولاية جورجيا، فى ٢٠ مارس ١٩٥٧)

سبايك لى هو أكثر مخرج زنجى إنتاجًا منذ أوسكار ميشو، وينسب إليه فضل ريادة السينما الزنجية، فقد بدأ انقطاعًا جذريًا فى الثمانينيات عن طريقة هوليوود فى تمثيل البيض لأدوار الزنوج، وأعاد تأسيس الإمكانية التجارية للسينما "السياسية"، وكواحد من السينمائيين الزنوج الذين يعتبرون "مؤلفين"، فإن أفلامه تهتم بالتوترات الدرامية للصراع الشخصى الذى يغذيه سلم الأهمية الاجتماعية فيما يخص العرق والطبقة، ويصوغ ذلك فى أسلوب مميز وذى عمق كبير.

تخرج سبايك لى فى عام ١٩٧٩ فى تخصص الاتصالات الجماهيرية من كلية مورهاوس، ثم فى تخصص السينما من مدرسة تيش للفنون فى جامعة نيويورك. وكان فيلم تخرجه هو "محل جو للحلاقة فى بيدستاى: نحن نقطع الرؤوس" (١٩٨٣)، وفاز عنه بجائزة الأوسكار، مما جذب انتباه وكالتين للمواهب إليه: ويليام موريس، و"الإدارة العالمية الإبداعية". ولأن الوكالتين لم تجدا له عملاً فى صناعة السينما، قرر أن يمضى مستقلاً، ليجمع التمويل بمساعدة أصدقائه، و"مؤسسة السينمائيين الزنوج"، من أجل فيلمه "يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦). كان الفيلم من إنتاج شركة سبايك لى المؤسسة حديثًا، باسم "٤٠ فدانًا وبغل" (فى إشارة إلى الوعد الذى لم يتحقق من أمريكا للزنوج خلال فترة إعادة البناء)، وتم تصوير الفيلم فى اثنى عشر يومًا بميزانية ١٧٥ ألف دولار، وحصد ما يزيد على ثمانية ملايين دولار من شباك التذاكر، كما فاز بجائزة شباب السينمائيين فى

كان". ويعتبر الفيلم هو العامل الذى ساعد على إحياء السينما الزنجية، عندما أكد القدرة التجارية للأفلام التى يصنعها زنوج عن الزنوج.

كان فيلمه الثانى هو "دوخة المدرسة" (١٩٨٨)، وقد حقق أرباحًا جيدة أيضًا فى شباك التذاكر، فقد ربح ضعف تكاليفه، وكان فيلمه الثالث "افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩) هو الذى سوف يحقق له الشهرة كمخرج ذى رؤية وبراعة فنية. إنه عمل بالغ الأهمية، ما بعد حداثى، يهتم بالتوترات المتصاعدة فى بروكلين فى نيويورك، عبر يوم قائظ فى الصيف، وهو فيلم مثير ومعقد، يدرس العلاقات العرقية، وقسوة الشرطة، والاختلافات الطبقية، والانتساب لجذور عميقة.

اتسع سبايك لى فى نشاطاته، التى امتدت إلى الفيديوهات الموسيقية، والإعلانات التليفزيونية، وبيانات الخدمة العامة. وفاز بجائزة إيمى عن فقرة من برنامج "رياضات حقيقية"، وأخرج فيلمين تسجيليين: "أربع فتيات صغيرات" (١٩٩٧) الذى ترشح للأوسكار، ويدور عن تفجير كنيسة فى عام ١٩٦٣ فى برمنجهام، وفيلم "جيم براون: الأمريكى الخالص" (٢٠٠٢)، وهو فيلم طويل عن اللاعب الرياضى الشهير. علاوة على ذلك، فإن تأثيره فى الصناعة يتضمن تقديم عدد من الممثلين الزنوج إلى السينما، وإعادة الحياة إلى الحياة الفنية لكل من أوسى ديفيز وروبى دو، كما أنتج أفلامًا لمخرجين زنوج آخرين، أصبحت من كلاسيكيات السينما الزنجية، مثل "أحب أن تحب ذلك" (١٩٩٤)، و"وصيف العريس" (١٩٩٩)، و"حب وكرة سلة" (٢٠٠٠).

مشاهدات مقترحة

"يجب أن تحصل عليه" (١٩٨٦)، "افعل الشىء الصحيح" (١٩٨٩)، "مالكولم إكس" (١٩٩٢)، "عصابة كلوكرز لتجارة المخدرات" (١٩٩٥)، "أربع فتيات صغيرات" (١٩٩٧)، "صيف سام" (١٩٩٩)، "مخدوع" (٢٠٠٠)، "قصة هوى بى نيوتون" (للتليفزيون، ٢٠٠١)، "داخل إنسان" (٢٠٠٦)

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Fuchs, Cynthia. *Spike Lee: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2002.

Guerrero, Ed. *Do the Right Thing.* London: British Film Institute, 2002.

Lee, Spike, with Kaleem Aftab. *Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It.* New York: Norton, 2005.

Reid, Mark. *Spike Lee's Do the Right Thing.* Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1997.

فرانسيس كيه. جيتوارد

الوكلاء والوكالات

Agents and Agencies

الوكلاء هم الوسطاء فى عالم فنون الأداء والفرجة، إنهم يمثلون من يقومون بأداء وضع هذه الفنون، أى الممثلين، والكتاب، والمخرجين، والمنتجين، والفنانين الآخرين، ومهمة الوسطاء (الوكلاء) هى بيع خدمات عملائهم لمن يشتريها، مثل منتجى السينما والتليفزيون، والناشرين، ومروجى فنون الترفيه من كل الأنواع. (يلاحظ أن "المنتج" هو من يشرف على عملية إنتاج العمل الفنى وينظمها، كما تعنى الكلمة من جانب آخر من يقوم بالتمويل - المترجم). ولكى يقدموا أفضل خدمة لعملائهم، فإن الوكلاء يحتاجون إلى معرفة إذا ما كانت النصوص المتاحة، ومتابعة العروض التى تم تجهيزها، والسعر المرضى (الأجر) الذى يريد الفنان الحصول عليه، وهى المعلومات التى يمكن لهم استخدامها لعقد الصفقات. وحتى الوكلاء الحاصلون على شهادات جامعية قد بدأوا عملهم فى البداية فى غرف البريد فى وكالات كبرى، حيث تعلموا قواعد العمل قبل إعطائهم مسئوليات فعلية، وفى وكالات مثل "ويليام موريس" و"إم سى إيه"، فإن عليهم الالتزام بارتداء ملابس محافظة.

والوكلاء محكومون بقوانين التوظيف وقواعده التى تضعها الدولة، وبالاتفاقات مع النقابات والاتحادات الفنية، ويتم السماح لهم بتحصيل نسبة مقابل خدماتهم، تكون عادة ما بين عشرة وخمس عشرة فى المائة من أجور عملائهم، وعندما يوقع العميل لوكالة فنية، فإنه يفوضها فى تمثيله فى كل المجالات لفترة متفق عليها، عادة ما تكون خمس أو سبع سنوات، وأن تقوم بتحصيل نسبة من كل

مصادر الدخل، ويمكن تصنيف الوكالات فى مجموعتين: المجمعة، والمستقلة. والوكالات المجمعة مثل وكالة "ويليام موريس" (١٨٩٩-١٩٨٩)، و"إدارة الإبداع العالمية"، و"الفنانون المبدعون"، هى الأكبر فى هذا المجال، ولها مكاتب فى نيويورك، وبيفرلى هيلز، والعواصم الأوربية، وهى تمثل طيفًا واسعًا من العملاء، بما فى ذلك نجوم الدورات الأولمبية الرياضية، والرؤساء الأمريكيون السابقون، وهى تنقسم إلى إدارات حيث تمثل كل إدارة مجالاً مختلفًا. أما الوكالات المستقلة فهى أصغر كثيرًا، فهى تتخصص فى نوع واحد من العملاء، مثل الكتاب أو الممثلين، وهى فى الأغلب تستميل المواهب الجديدة التى لا تملك خبرة سابقة.

تهتم الوكالة بالدرجة الأولى بالحصول على أعلى أجر ممكن لعميلها، وهى تتولى على عاتقها دورًا إيجابيا فى تشكيل الحياة المهنية له، وفى بعض الأحيان يكون للنجوم - بالإضافة للوكالات - مديرون أو ممثلون شخصيون يقومون بهذا الدور، لكن المدير فى هذه الحالة - وعلى عكس الوكالة - يكرس كل جهده بقدر الإمكان للاحتياجات الشخصية والعملية للنجم، ولأن المديرين يمكن لهم إنتاج الأفلام والعروض التليفزيونية لنجومهم وللآخرين، فإنهم يحصلون على خمس عشرة فى المائة من مكاسب عملائهم.

وبرغم توجيه اللوم فى أغلب الحالات للوكالات من جانب العملاء والمنتجين على السواء، فإنهم يؤدون وظيفة اقتصادية مهمة داخل صناعة الترفيه المفككة والممتدة وغير المترابطة. إنهم يفصلون بين الفرقاء الداخلين فى عملية التفاوض، لذلك فإنهم يسهلون على المشترى التعامل مع المهنيين على مستوى العمل لتقديم خدمة الفنانين أو للحصول على الحقوق الأدبية (فى حالة الاقتباس عن مصدر أدبى - المترجم)، كما أنهم يسهلون على الفنانين والمشترين مهمة التركيز على الأمور الإبداعية. وفى العادة فإن الوكالات تسرق العملاء من بعضها، وتستخدم أحيانًا خططًا ووسائل سلبية وعدوانية، لكن هذا التنافس القوى بينها ينعش العمل.

لوكالة الفنانين المعاصرة جذور فى عالم الفودفيل مع تأسيس وكالة ويليام موريس فى عام ١٨٩٨. كان ويليام موريس (١٨٧٣-١٩٣٢) مهاجرًا ألمانيا يهوديا، وأسس وكالته فى جنوب شرق نيويورك، وكان يقدم خدماته أساسًا لمديرى مسرح الفودفيل، الذين كانوا مضطرين للاستعانة بعدة وكالات لتقديم نمرهم، فعرض عليهم موريس أن يتولى إعداد كل النمر كباقة متكاملة، وعندما أصبحت الأفلام صناعة وتجارة كبرى فى عشرينيات القرن العشرين، قدم موريس الخدمات ذاتها لسلاسل دور العرض السينمائية التى كانت تضمن عروضها نمرًا من الفودفيل. وكنتيجة لذلك ازدهرت أحواله، لكن سرعان ما اختفت نمر الفودفيل من العروض السينمائية، مما دفع الوكالة إلى اكتشاف مجالات ترفيه جديدة.

دخل ويليام موريس إلى هوليوود فى عام ١٩٢٧، وبعد ذلك بفترة قصيرة إلى مجال الإذاعة، وبحلول عام أصبحت ويليام موريس مرة أخرى الوكالة الفنية الأبرز، حيث تعاقدت مع حوالى ٨٥٠ عميلاً من المواهب، وكان معظم عملها فى مجال الإذاعة والسينما، لكن عملاءها شملوا أيضًا فنانى النوادى الليلية، والموسيقيين، وممثلى وراقصى الفودفيل والمسرح.

وكانت الوكالة المنافسة هى "إم سى إيه"، أو "شركة الموسيقى الأمريكية"، التى أسسها فى عام ١٩٢٤ جول ستاين (١٨٩٦-١٩٨١)، طبيب العيون الذى تحول إلى وكيل، والذى قام بتنظيم عمل الفرق الموسيقية الذى كان يتسم بالفوضى خلال العشرينيات، واستفاد من حالة ازدهار فنون الترفيه فى فترة ما بعد الحرب (العالمية الأولى ـ المترجم). بدأ ستاين فى شيكاغو كمنظم حفلات يحصل على عمولة عشرة فى المائة، ليعرض أن يحجز للفرق الموسيقية باسم قائدها فى مقابل الحقوق الحصرية لأن يكون ممثلاً لهذه الفرق، ثم أقنع مديرى النوادى الليلية والفنادق أن تغيير الفرق الموسيقية بين هذه النوادى والفنادق سوف يجتذب جمهورًا أكبر وتزدهر الأحوال، وبعد خطة أثبتت نجاحًا مشهودًا، قام ستاين بعقد صفقة حصرية تكون فيها وكالة "إم سى إيه" ـ فى شكل الحجز

المسبق ـ هى الضامنة الوحيدة لتوفير الفرق الموسيقية فى أماكن العرض المحددة، وبذلك فإنه يضمن تدفقًا لفرق فى الأماكن المناسبة، وأكدت الوكالة وجودها فى السوق المتنامية أمام عملائها، وجذبت أسماء جديدة لتنضم إلى الوكالة، وأصبحت ممثلة لما يزيد على نصف الفرق الموسيقية الكبرى فى الولايات المتحدة عند حلول الثلاثينيات، بما فى ذلك فرقة هارى جيمس، ودورسى، وجاى لومباردو، وكاى كايزر، وبينى جودمان، وأدى ذلك بالضرورة إلى أن تصبح الوكالة ممثلة للمغنيين، وممثلى الكوميديا (يطلق هذا التعبير على ما نسميه فى العامية المصرية "المونولوجست" ـ المترجم)، والحواة، وفنانى الأداء الآخرين، وحوالى عام ١٩٣٨، تفرعت الوكالة إلى مجموعة كاملة من مختلف التخصصات التى يمكن تسويقها فى المجال، وكان هذا يعنى إعلانًا صريحًا بالحرب على كل الوكالات الأخرى، خاصة وكالة ويليام موريس.

الإذاعة والسينما

أصبح الراديو هو وسيلة الترفيه الأولى خلال فترة "الكساد الكبير"، وأتاح فرصًا جديدة لوكالات الفنانين. كانت البطالة عالية، والدخل الذى يمكن إنفاقه فى الترفيه يتناقص بالنسبة لمعظم الناس، وكان لدى الجمهور وقت ليقضيه بجانب الراديو، وكان لدى مصنعى الراديو مخازن هائلة وأنواع متنوعة، مما خلق سوقًا أمام المشترين، وعندما تراجع معدل سعر الراديو الذى كان ٩٠ دولارًا فى عام ١٩٣٠ إلى ٤٧ دولارًا فى عام ١٩٣٢، امتلكت ٤ ملايين عائلة جهازًا للراديو، وبحلول عام ١٩٣٤ كانت الإذاعة تصل إلى ٦٠ فى المائة من البيوت الأمريكية وأصبحت عادة شائعة، ولأن شبكات الراديو تركت فى يد وكالات الإعلان مهمة وضع البرامج، قامت وكالات الفنانين باغتنام الفرصة باستخدام أسلوب فى بيع المواهب يدعى "الباقة"، وهى الممارسة المستخدمة من أيام الفودفيل، حيث يتم إعداد باقة لبرنامج كامل: النجم، والأوركسترا، والمذيع، والكاتب، والنجوم الضيوف، وحتى المنتج، وببيع هذه الباقة، فإن وكالة مثل ويليام موريس التى كانت

تأخذ عشرة فى المائة عمولة من أجر كل عميل لديها، تنازلت عن هذه العمولة وبدأت تستقطعها من سعر الباقة التى كانت تحصل عليها من شبكة الإذاعة. من ناحية أخرى فإن وكالة "إم سى إيه" أصبحت تقوم بتوظيف التخصصات المختلفة، وكسبت مزيدًا من المال، وتعاقدت مع عملائها لبرامج الراديو وقامت ببيع الباقات بالجملة، وكان الفرق بين ما تدفعه "إم سى إيه" للفنانين، وما تتلقاه من رعاة البرامج، يذهب إلى جيوب الوكالة.

كان أشهر برامج الراديو آنذاك من بطولة نجوم الفودفيل السابقين، فقد كان لدى ويليام موريس أسماء مثل فانى برايس، وبيرنز آند ألين، وإيدى كانتور، ولدى "إم سى إيه" أسماء مثل إدجار بيرجين وتشارلى ماكارثى، رودى فالى، أبوت وكوستيللو، وفرقة ذا جريت جيلدر سليف. وبحلول الأربعينيات، كان لدى "إم سى إيه" عمل فى أكثر من تسعين برنامجًا إذاعيا كل أسبوع، تتراوح ما بين البرامج الجماهيرية المذاعة فى كل أنحاء البلاد، إلى مسلسلات "أوبرا الصابون" (تعبير يطلق على المسلسلات الموجهة إلى ربات البيوت فى الفترة الصباحية، وانتقل المصطلح ليشير إلى مسلسلات التليفزيون التى تستمر فترات طويلة، وتضم أحداثًا مغرقة فى النزعة الميلودرامية - المترجم).

لكن الوكالات لم تنجح مثل هذا النجاح الهائل فى هوليوود، وكان هناك ما يقرب من مائة وخمسين وكالة مسجلة فى هوليوود خلال الثلاثينيات، من بينها عشر أو يزيد قليلاً هى التى تقوم بمعظم العمل، من بينها وكالة ويليام موريس، وجويس وسيلزنيك، وتشارلز كيه. فيلدمان، وليلاند هيوارد. لقد لعبت هذه الوكالات كمجموعة دورًا هامشيا فى الصناعة خلال فترة نظام الإستوديو، ونجحت أحيانًا فى التفاوض على أجور أعلى لعملائها، لكن الشركات السينمائية الكبرى هى التى كانت آنذاك ترعى بنفسها المواهب، وتختار الموضوعات والقصص والسيناريوهات، وتطور الحياة السينمائية للمتعاملين معها.

ولأن النجوم كانوا يلعبون دورًا محوريا فى تسويق الأفلام، ابتكرت الشركات السينمائية الكبرى طرقًا عديدة للحفاظ على النجوم تحت سيطرتها، وكان أقوى

هذه الطرق هى عقود الاحتكار، التى يزيد فيها أجر الممثل تدريجيا كل عام عبر سبع سنوات، وكانت الشركة السينمائية تراجع كل ستة شهور تقدم الممثل لتقرر إذا ما كان يستحق العلاوة، وإذا رفضتها فإن ذلك يعنى إلغاء العقد، لكن مثل هذا العقد لم يكن يتيح للممثل أو الممثلة حق الاستقالة ليلحق بشركة سينمائية أخرى، أو التوقف عن العمل، أو المساومة للحصول على أجر أعلى. بكلمات أخرى فإن العقد يربط الممثل بالشركة طوال سبع سنوات.

وقبل عام ١٩٣٠ كان لدى الشركات السينمائية الكبرى اتفاقات ضمنية بينها لكى تزيد من إحكام سيطرتها، فقد اتفقت هذه الشركات على عدم تعاقد إحداها مع ممثل من شركة منافسة، حتى بعد انتهاء مدة العقد، لذلك كان النجم مضطرًا لإجراء مفاوضات جديدة مع الشركة القديمة. لكن هذه العلاقة التضامنية بين الشركات تحطمت على يد مايرون سيلزنيك (١٨٩٨ ـ ١٩٤٤)، الشقيق لدافيد أو سيلزنيك (١٩٠٢ ـ ١٩٦٥). لقد كانت شركة إخوان وارنر متقدمة على الشركات المنافسة بدخولها قبل الأخريات فى مجال السينما الناطقة، لكنها كانت فى حاجة لنجوم لتحافظ على تقدمها، وعندما فهم سيلزنيك ذلك، عرض على الشركة ثلاثة من عملائه: ويليام باول (١٨٩٢ ـ ١٩٨٤)، وكاى فرانسيس (١٨٩٩ ـ ١٩٦٨)، وروث شاترتون (١٨٩٣ ـ ١٩٦١)، والذين كانوا يعملون لدى شركة باراماونت، ورضيت شركة وارنر وتعاقدت معهم، ورفعت باراماونت دعوى قضائية، لكن وارنر هدأت من الصراع بالموافقة على إعارة فرانسيس إلى باراماونت عندما احتاجت إليها، وبذلك كانت الاتفاقات الضمنية بين الشركات فى طريقها للزوال.

حاول المنتجون إدانة سرقة النجوم، وحاصروا سلطة الوكلاء خلال فترة "مرسوم الإصلاح الوطنى" (١٩٣٣ ـ ١٩٣٥) (خطة اقتصادية للتعافى من آثار الكساد الكبير ـ المترجم)، لكن أمرًا تنفيذيًا من الرئيس روزفلت منع المنتجين من ذلك، ومع ذلك وجدت الشركات السينمائية الكبرى طريقة جديدة، بترسيخ الممارسة حيث يقوم الممثلون أنفسهم بتأسيس شركات. لقد كانت المواهب نادرة،

وبرغم أن الشركات طورت مواهب شابة، واستعانت بشخصيات من عالم المسرح والراديو والمجالات الأخرى، ولم تنجح هذه الممارسة فى أن ترضى كل الاحتياجات، وبدلاً من أن تسرق الشركات الكبرى النجوم من بعضها بعضًا، فقد رأت أنه من الأسهل والأفضل أن تعيرهم لبعضها بعضًا. وكما هو الحال دائمًا، لعبت الاقتصاديات دورًا، فقد وجدت الشركات أن من المستحيل الإبقاء على ممثل عالى الأجر يعمل طول الوقت، وكان النجم الذى لا يعمل يمثل نفقات زائدة، فلماذا لا تعير نجمًا لا يعمل وتسترد هذه النفقات؟ وابتكرت الشركات صيغًا متعددة لكى تحدد المقابل، وكان الأكثر شيوعًا هو المطالبة بأجر بأربعة أسابيع، مضافًا إليه ثلاثة أسابيع أخرى، وهناك طريقة أخرى هى المطالبة بالأجر الأساسى أيا كان الزمن، مضافًا إليه ٢٥ فى المائة.

تغيرات ما بعد الحرب

بعد الحرب العالمية (الثانية - المترجم)، دخلت صناعة السينما مرحلة من التراجع استمرت عشر سنوات، تناقص فيها عدد المتفرجين إلى حوالى النصف، وضاع نظام المخزون الثابت الذى كان يتيح للإستوديوهات صناعة فيلم جديد كل أسبوع على مدار العام، وقامت الإستوديوهات بتخفيض عدد الأفلام وميزانيتها فى محاولة لتقليص النفقات الزائدة، وتوقفت عن العقود طويلة الأجل مع الممثلين والكتاب والمنتجين والمخرجين، أو خفضت أجورهم، وخلال هذه العملية ألغت الشركات الكبرى طريقة رعاية المواهب وتنميتها، وبذلك فإنها تخلت عن سلطتها لتمنحها للوسطاء ووكلاء الفنانين.

وقادت وكالة "إم سى إيه" الطريق، وكان دخولها إلى مجال الأفلام هو فى الأساس من خلال شراء العديد من الوكالات الأخرى، وكان أهم صفقة لها فى عام ١٩٤٥، عندما اشترت وكالة هيوارد - ديفيريش فى نيويورك بمبلغ حوالى أربعة ملايين دولار. كانت الشركة برئاسة هيوارد (١٩٠٢ - ١٩٧١)، وكانت من أكثر الشركات احترامًا فى عالم الوكالات، وكان من بين عملائها المهمين فريدريك

مارش، إيثيل ميرمان، باربرا بيل جيديس، هنرى فوندا، جيمس ستيوارت، وبيللى وايلدر. كان ليو واسرمان (١٩١٣-٢٠٠٢) هو الذى جاء بعد جول ستاين كرئيس فى شركة "إم سى إيه" فى عام ١٩٤٦، وقد ساعده أن عددًا كبيرًا من النجوم كانوا من بين عملاء الوكالة، فى أن يحصل على شروط تعاقدات جديدة لهؤلاء العملاء، فبدلاً من أن يطلب لهم أجورًا أعلى، بدأ فى طلب نسبة من الأرباح، وبهذه الشروط فإن النجم يعمل بأجر من المعتاد، لكن له نسبة من الأرباح إذا نجح الفيلم، وقد أتاح هذا الاتفاق للمنتج تخفيض تكاليف الإنتاج، وأن يحصل النجم على مزيد من المال، ويقلل من ضريبة دخله أيضًا، بأن يشارك فى مخاطرة المشروع، وفى صفقة مهمة مع شركة يونيفرسال إنترناشيونال فى عام ١٩٥٠، فاوضت "إم سى إيه" على ٥٠ فى المائة لمشاركة جيمس ستيوارت فى بطولة فيلم "وينشيستر ٧٣"، ليحصل على ٦٠٠ ألف دولار من الأرباح. وبالمقارنة فإن نجمًا مثل كلارك جيبل فى ذروة أيام شركة "مترو جولدوين ماير" لم يحصل على أكثر من ٣٠٠ ألف دولار لعمله لدى الشركة طوال عام كامل. غيرت صفقة جيمس ستيوارت مع "إم سى إيه" وجه الصناعة، فأصبحت مشاركة النجوم الكبار فى الأرباح ممارسة شائعة.

كما لعبت هذه المشاركة دورًا مهمًا فى إقناع النجوم والمخرجين، مثل كيرك دوجلاس، وبيرت لانكستر، وفرانك سيناترا، وأوتو بريمنجر، وآخرين، بأن يصبحوا منتجين مستقلين، ويتولوا امتلاكًا كاملاً لعملهم، وخلال ذلك فإن النجم أو المخرج يكون فريق عمل يتألف من منتج مشارك، ومدير إنتاج، ومعد للقصة، ومحاسب، وممثل قانونى، ووكيل أعمال. ومن الناحية النظرية كان هذا الفريق يهتم بأمور العمل وأدوات الإنتاج، بينما يهتم المنتج المستقل بالأمور الإبداعية، وبتحول الفنانين إلى الإنتاج المستقل، ظلوا فى حاجة إلى خدمات الوكلاء، فالوكيل الجيد ليس فقط هو الذى يفاوض على أفضل صفقة يمكن الحصول عليها، لكنه يتولى أيضًا مهمة رعاية الحياة الفنية للعميل والإبقاء عليها.

كان أغلب النجوم يعملون بطريقة ما هو مضمون، ويبيعون خدماتهم على أساس كل فيلم على حدة، وفى هذه الحالة فإن وكالات الفنانين حاكت.الوظائف التقليدية للشركات السينمائية الكبرى القديمة، بتجميع باقات تتألف من النجوم، والحقوق الأدبية للقصص، والمخرجين، والعناصر الأخرى، وتقم هذه الباقات لمن يدفع أعلى سعر، وقد مضت هذه الطريقة جنبًا إلى جنب سياسة صنع أفلام عالية التكاليف لتنجح عاليًا فى شباك التذاكر، وكانت الشركات الكبرى تعتمد على هذا الأفلام لتنعش الصناعة، وبحلول الستينيات، كانت التقديرات إلى أن من بين المائة وخمسة وعشرين فيلمًا ـ أو حوالى ذلك ـ التى تصنعها هوليوود كل عام، كان هناك حوالى ثمانين ـ أو الثلثين ـ مصنوعة بطريقة الباقات التى تقدمها الوكالات لعملائها، ولم تكن هناك نسبة محددة فى صفقات الأفلام مقابل تقيم الباقة، فقد كانت الوكالة الفنية تأخذ أرباحها من الأجور العالية التى كان يحصل عليها آنذاك عملاؤها.

التليفزيون

كان تراجع صناعة السينما فى فترة ما بعد الحرب راجعًا بنسبة ليست قليلة إلى التليفزيون، الذى بدأ توسعه الاقتصادى خلال الخمسينيات. وعند البداية، كانت البرامج التى تذاع فى أوقات الذروة يتم بثها حية (على الهواء) من نيويورك. وكما كان الحال مع الإذاعة، فإنه قد تم ترك خطة البرامج للوكالات الإعلانية، التى كانت تشترى أجزاء من وقت الشبكات، وتتفاوض مع وكالات الفنانين من أجل العروض. ولأن العديد من البرامج التليفزيونية الجماهيرية كانت من نمط المنوعات التى كانت تذاع فى السابق فى الراديو، فقد كان من السهل على الوكالات القديمة أن تجتاز الانتقال إلى الوسيط الجديد. وعلى سبيل المثال، دخلت وكالة ويليام موريس إلى عالم التليفزيون فى عام ١٩٤٨، بأن حولت برنامجها الإذاعى "مسرح نجوم تيكساكو"، من بطولة ميلتون بيرل، لمحطة تليفزيون "إن بى سى" (١٩٤٨-١٩٥٦). واستمرت الشركة فى توليف باقات لعروض منوعات أخرى للشبكة، مثل "استعراض جاك كارتر" (١٩٥٠-١٩٥١)،

و"استعراض الاستعراضات" (١٩٥٠-١٩٥٤)، و"ساعة كوميديا كولجيت" (١٩٥٠-١٩٥٥)، وبرامج أخرى.

وعند نهاية هذا العقد، كانت برامج الذروة يتم صنعها بالسينما فى هوليوود. وبصرف النظر عن شكل الباقة، أو الوسيط الذى كانت تصنع منه، فإن الوكالات كانت تحصل على عمولة عشرة فى المائة من سعر باقة البرنامج للشبكة، كما كان الحال فى الإذاعة تمامًا. ومرة أخرى ابتكرت وكالة "إم سى إيه" طريقة لاستخلاص أكبر قدر من المال من هذا الموقف. ففى خطوة جريئة لتوفير عمل لعملائها المتعطلين، دخلت إلى عالم الإنتاج التليفزيونى فى عام ١٩٤٩ بإنشاء فرع باسم "إنتاج الاستعراضات"، وكان مشروعه الأول برنامج منوعات على الهواء يدعى "نجوم فوق هوليوود". وعندما اتضح أن الاستعراضات المسجلة فيلميًا - خاصة ذات الحلقات - قد أصبحت دعامة أساسية فى التليفزيون، تحولت إم سى إيه" إلى الإنتاج التليفزيونى على نطاق واسع، فى عام ١٩٥٢، بالحصول على اتفاق شامل مع "نقابة ممثلى السينما" يسمح للوكالة بأن تصبح ممثلة عن الممثلين، وتنتج البرامج التليفزيونية التى يظهرون فيها. كان رئيس نقابة ممثلى السينما فى هذا الوقت هو رونالد ريجان (١٩١١-٢٠٠٤)، وكان من عملاء "إم سى إيه"، وكانت النقابة فى العادة تمنع الوكلاء من إنتاج البرامج لأن ذلك يتيح لهم التصرف كبائعين ومشترين فى وقت واحد، ولأنه لم تكن هناك شركات أخرى قد فازت بهذه الحقوق كما فازت بها "إم سى إيه"، فقد كانت هذه الصفقة علامة فارقة بالنسبة للشركة، لتصبح من خلال فرع "إنتاج الاستعراضات" عملاقًا بلا منافسة فى مجال الإنتاج التليفزيونى، وبحلول عام ١٩٦٠، كان يشار إلى الشركة بأنها "الأخطبوط"، وكانت تنتج ما يقدر بحوالى أربعين ساعة من البرامج التليفزيونية كل أسبوع، من بينها "استعراض دانى توماس"، و"استعراض آندى جريفيث"، و"استعراض لوريتا يانج".

وعلى عكس شركة ويليام موريس والوكالات الأخرى التى تصنع الباقات للبرامج، فإن فرع البرامج التليفزيونية فى "إم سى إيه" استطاع أن يمتد فى

نشاطاته، فبدأ فى سلسلة تليفزيونية يتقاسم فيها الأرباح مع النجم، ويبيع البرنامج إلى الشركة، كانت الشركة تحصل على عشرة فى المائة من سعر باقة البرنامج، بينما كان فرع الإنتاج يحصل على عشرين فى المائة من التكاليف ليقوم بالإنتاج المادى للبرامج، وكانت بقية الميزانية تذهب إلى فرع الإنتاج لتغطية نفقات الإستوديو، والعمالة، والنفقات الأخرى. وبعد نجاح البرنامج فى الشبكة، كانت الشركة تحصل على نسبة عندما يباع البرنامج إلى محطات تليفزيونية صغيرة خارج نطاق الشبكات الكبرى، وعلى جزء من المبيعات إلى الخارج.

وبحلول عام ١٩٦٠، كانت "إم سى إيه" هى أكبر وكالة فنانين فى المجال، وعائداتها تبلغ ضعف عائدات ويليام موريس أقوى منافسيها. ودعمت "إم سى إيه" مكانتها باعتبارها موزعًا للبرامج التليفزيونية، واشترت حقوق توزيع أفلام مكتبة باراماونت المنتجة قبل عام ١٩٤٨ مقابل ٥٠ مليون دولار فى عام ١٩٥٨. وخلال شهور، دعمت "إم سى إيه" مكانتها أيضًا باعتبارها منتجًا تليفزيونيا بأن اشترت أرض شركة يونيفرسال التى تبلغ ٣٦٧ فدانًا فى وادى سان فيرناندو مقابل ١١,٣ مليون دولار، وأنفقت ٣٠ مليون أخرى لتجديد الآلات والإمكانات، وأدى هذا التوسع إلى ثلاث سنوات من التحقيقات بواسطة وزارة العدل فى إدارة كينيدى لبحث ما إذا كان هناك خرق من وكالات الفنانين لقانون منع الاحتكار. وفى عام ١٩٦٢ وقعت "إم سى إيه" تنازلاً بالموافقة فورًا من مجالات الوكالة عن الفنانين (لتتفرغ للإنتاج فقط حتى لا تصبح متهمة بخرق القانون - المترجم).

ما بعد "إم سى إيه"

بعد فقدان "إم سى إيه" عملاءها والوكلاء العاملين والمتعاملين معها، استعادت شركة ويليام موريس وضعها السابق البارز فى المجال، واعتمدت أساسًا على قوتها فى التليفزيون، لكن الوكالات الأخرى اجتذبت الأضواء عندما انتقلت إلى الأفلام، وعلى سبيل المثال فإن شركة "كرياتيف مانجسمينت" - التى أسسها فريدى فيلدز (ولد عام ١٩٣٢) وديفيد بيجيلمان (١٩٢١ - ١٩٩٥) فى عام ١٩٦٠،

اقتطعت لنفسها مكانًا فى المجال عندما ضمت العديد من النجوم، مثل هنرى فوندا، وبول نيومان، وكيرك دوجلاس، وبيتر سيلرز، وستيف ماكوين، وفيل سيلفرز، وآخرين، وبعد أن وقعت شركة "آشلى - شتاينر" مع بعض من أفضل وكلاء شركة "إم سى إيه"، اندمجت مع شركة "الفنانين المشهورين" فى عام ١٩٦٢، ودعمت مكانتها فى السينما، وتحت اسمها الجديد "آشلى - فيماس"، كانت تمتلكها شركة خدمات كينيدى القومية، ثم بيعت فى عام ١٩٦٩ إلى شركة مارفين جوزيفسون، والتى بدأت عملها فى مجال الوكالات فى عام ١٩٥٥، ممثلة لروبرت كيشان (كابتن كانجارو) (١٩٢٧-٢٠٠٤)، والتى كانت شركة متحدة صغيرة تضم إدارة للإنتاج التليفزيونى، ومكتبًا لحجز الحفلات الموسيقية، ثم توسعت شركة كرياتيف فى عام ١٩٧٤، وكونت شركة مجمعة للوكالة عن ألفين من العملاء، وأصبحت منافسة لشركة ويليام موريس.

أما شركة ويليام موريس، التى كان مديروها التنفيذيون الكبار يوصفون فى الصحافة الخاصة بالمجال بأنهم "العجائز المهذبون"، فقد واجهت تهديداً من نوع آخر فى عام ١٩٧٥، عندما غادر الشركة خمسة من وكلائها لإنشاء شركة "وكالة الفنانين المبدعين" (سى إيه إيه)، برئاسة مايكل أوفتيز (ولد عام ١٩٤٦)، وهو خريج جامعة كولومبيا فى لوس أنجلس (أوكلا) من وادى سان فرانسيسكو، وكان قد بدأ فى غرفة البريد فى شركة ويليام موريس، كما كان يساعده فى رئاسة الوكالة الجديدة رون ماير (ولد عام ١٩٤٤) الوكيل القديم، واجتذبت الشركة إليها أهم المخرجين والنجوم فى المجال، عندما وعدتهم بأعلى أجر، وأنجزت ذلك الوعد بالفعل. كما تولت شركة "سى إيه إيه" العديد من الوظائف التقليدية للشركات السينمائية الكبرى، فبحثت عن الموضوعات والقصص لكى تشتريها، وألفت باقات من النجم والمخرج والكاتب، وقدمتها إلى الشركات السينمائية على أساس الكل أو لا شىء. وبأسماء مثل توم هانكس، وتوم كروز، وروبرت دى نيرو، وديمى مور، ومارتين سكورسيزى، وروبرت زيميكس، وسيدنى بولاك، الذين كانوا فى قائمة عملائها، استطاعت أن تملى شروطها فيما يختص بالأجور. استطاع

أوفتيز أن يمارس هذه السلطة بسبب الفراغ فى عالم صناعة السينما. ففى أواخر الستينيات، دخلت الصناعة مرحلة الاندماجات الكبرى، عندما تم الاستيلاء على شركات هوليوود الكبيرة بواسطة اندماجات خارجية مرتبطة بصناعات مختلفة ومتعددة، أو أصبحت هذه الشركات ذاتها مندمجة بأن استولت إحداها على الأخرى. وفى هذا النظام الجديد، أصبح الإنتاج السينمائى مجرد واحد من "مراكز أرباح" عديدة لهذه الاندماجات، لكنه ليس بالضرورة مركز الأرباح الأهم، وتولت شركات هوليوود الكبرى شيئًا فشيئًا مهمة المولين، وتركت تطوير المشروعات لمقدمى الخدمة، أى المنتجين المستقلين والوكالات.

لم تكتف شركة "سى إيه إيه" برفع الأجور إلى معدلات قياسية لتزيد من عمولتها، لكنها تفرعت أيضًا إلى العديد من الإدارات التى تقوم بالامتلاك، أو الاستشارات، أو التسويق. فقد ساعد أوفتيز شركة سونى على شراء شركة كولومبيا من شركة كوكاكولا مقابل ٣,٤ مليار دولار فى عام ١٩٨٩، وتفاوض على صفقة امتلكت بها شركة ماتسوشيتا شركة "إم سى إيه" فى عام ١٩٩٠ مقابل ٦,٦ مليار دولار. كما أشار أوفتيز على البنك الفرنسى كريدى ليونيه كيف ينجح فى التخلص أخيرًا من فرعه "إم جى إم/ يو إيه". وبعد ذلك ترك كل من أوفتيز وشركه رون ماير عالم الوكالات وذهبا إلى صناعة السينما. ذهب ماير أولاً ليكون بديلاً عن سيدنى شاينبرج (ولد عام ١٩٣٥) باعتباره رئيس ومدير عمليات لشركة "إم سى إيه" عندما اشتراها سيجرام من ماتسوشيتا فى عام ١٩٩٥، وعند توليه العمل، تعاون ماير مع مجموعة منتقاة من وكالات الفنانين ووكلائهم، مثل ليو وازرمان، وديفيد بيجيلمان، وفريدى فيلدز، الذين كانوا قد أصبحوا فى السابق مديرى إنتاج فى شركات سينمائية كبرى، كما التحق أوفتيز أيضًا فى عام ١٩٩٥ بشركة والت ديزنى بأن أصبح رئيسًا لها، وبعد ذلك قام أوفتيز ومؤسسو "سى إيه إيه" الآخرون ببيع الوكالة بما يزيد على ١٥٠ مليون دولار إلى مجموعة من المتخصصين فى هذه الشركات (أو العاملين بالوكالة بالفعل)، وعلى رأسهم ريتشارد لوفيت، الذى أصبح الرئيس الجديد لشركة "سى إيه إيه".

ترك العديد من الأسماء الكبيرة شركة "سى إيه إيه" إلى وكالات منافسة خلال هذا الانتقال، لكن مركزها بين وكالات الفنانين الأخرى لم يتغير كثيرًا كما كان متوقعًا، ولا تزال تحافظ على قائمة بأفضل العملاء فى مجال الأفلام بما يزيد على الألف الاسم. ولا تزال أيضًا شركة ويليام موريس، وشركة "إدارة المبدعين العالمية"، تحافظان على مركزهما. وفى الوقت نفسه هبطت أسهم الحياة المهنية لمايكل أوفتيز بشكل سريع، فبعد أربعة عشر شهرًا فقط فى شركة ديزنى تم فصله، وكان المبرر هو عجزه عن أن يجد لنفسه مكانًا أو دورًا فى الشركة، لكن ربما كان لسلوك أوفتيز الاستبدادى مساهمة فى قرار فصله، ومع ذلك فإن ديزنى أعطت إلى أوفتيز تعويضًا يقدر بحوالى ١٢٥ مليون دولار، ليحاول إعادة تأسيس وضعه فى هوليوود، بتأسيس الشركة الجديدة "مجموعة إدارة الفنان"، التى كانت تهدف لتمثيل أفضل الممثلين والشخصيات فى السينما، والموسيقى، والرياضة، والنشر، وإنتاج أفلام روائية وبرامج تليفزيونية، لكن المشروع لم ينجح ليخسر أوفتيز ما بين ٧٠ و١٠٠ مليون دولار من أمواله، قبل أن يبيع ما تبقى من الشركة لوكالة وليدة تدعى "ذا فيرم".

وخلال فترة ما بعد أوفتيز، استمرت وكالات الفنانين فى بحثها عن مصادر بديلة للدخل، وانجذبت بالفطرة إلى "وادى السيليكون" (مجال الصناعة الإلكترونية - المترجم). لقد افتتحت الوكالات الكبرى أقسامًا جديدة لاستكشاف طرق جديدة قد يكون فيها للإنترنت تأثير على شكل الترفيه ومضمونه، وليكون وسيلة جديدة للتوزيع لعملائها، وبدخول الشركات والوكالات إلى هذا المجال، بحثت عن فرص للنجوم، والمخرجين، والكتاب، لصياغة مادة للإنترنت، مثل الأفلام القصيرة، وأفلام الممثلين أو أفلام التحريك، وربط شركات التقنيات الفائقة بهوليوود، لكن الدخول إلى "وادى السيليكون" يعانى عقبة مؤقتة عندما انفجرت فقاعة التقنيات الفائقة فى عام ٢٠٠٠، لكن التزاوج بين الإنترنت وصناعة الترفيه يبدو حتميًا.

انظر أيضاً:

"التمثيل"، "اختيار الممثلين"، "نظام النجوم"، "النجوم"، "نظام الإستوديو"، "التليفزيون".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Balio, Tino, ed. *Hollywood in the Age of Television.* Boston: Unwin Hyman, 1990.

Barnouw, Erik. *Tube of Plenty: The Evolution of American Television.* New York: Oxford University Press, 1975.

Bernheim, Alfred L. *The Business of the Theatre: An Economic History of the American Theatre, 1750–1932* . New York: Actors' Equity Association, 1932; rpt. ed. New York, Benjamin Blom, 1964.

Bruck, Connie. *When Hollywood Had a King: The Reign of Lew Wasserman, Who Leveraged Talent into Power and Influence.* New York: Random House, 2003.

Epstein, Edward Jay. *The Big Picture : The New Logic of Money and Power in Hollywood.* New York: Random House, 2005.

Green, Abel, and Joe Laurie Jr. *Show Biz: Variety from Vaude to Video.* New York: Holt, 1951.

McDougal, Dennis. *The Last Mogul: Lew Wasserman, MCA, ana the Hidden History of Hollywood.* New York: Crown Publishers, 1998.

Moldea, Dan E. *Dark Victory: Ronald Reagan, MCA, and the Mob.* New York: Viking, 1986.

O'Donnell, Pierce, and Dennis McDougal. *Fatal Subtraction: The Inside Story of Buchwald v. Paramount.* New York: Doubleday, 1992.

Pirie, David, ed. *Anatomy of the Movies.* New York: Macmillan, 1981.

Pye, Michael. *Moguls: Inside the Business of Show Business.* New York: Holt, Rinehart & Winston, 1980.

Rensin, David. *The Mailroom: Hollywood History from the Bottom Up.* New York: Ballantine Books, 2003.

Rose, Frank. *The Agency: William Morris and the Hidden History of Show Business.* New York: HarperBusiness, 1995.

Slater, Robert. *Ovitz: The Inside Story of Hollywood's Most Controversial Power Broker*. New York: McGraw Hill, 1997.

Stine, Whitney. *Stars and Star Handlers: The Business of Show*. Santa Monica, CA: Roundtable Publishing, 1985.

كتب هذا الفصل

تينو باليو

ليـو وازرمـان

(ولد باسم لويس روبرت وازرمان، فى كليفلاند، أوهايو، فى ١٥ مارس ١٩١٣، وتوفى فى ٣ يونيو ٢٠٠٢)

كان لى وازرمان هو الرجل الذى حوّل "شركة الموسيقى الأمريكية (إم سى إيه) من أقوى وكالة للفنانين فى العالم إلى شركة كبرى متعددة الفروع على مستوى العالم فى مجال وسائط الاتصال ولقد اعتبر طوال أربعين عامًا أقوى رجل فى هوليوود، وبرغم أنه كان ينأى بنفسه عن الأضواء، فقد كان مشهورًا بحكمته وفطنته فى مجاله، وعلاقاته السياسية، وصراحته القاسية. كما أثار الإعجاب لحبه فعل الخير، وفاز بجائزة الأوسكار الخاصة فى عام ١٩٧٣ لنزعته الإنسانية، ووسام الرئيس للحرية، وهو أعلى وسام شرف مدنى، وذلك فى عام ١٩٩٥.

وهو ابن لماجرين روسيين، وبدأ فى مجال الترفيه وهو فى المدرسة الثانوية، عندما عمل "بلاسير" فى دار العرض السينمائية فى كليفلاند طوال الأسبوع. ولأنه لم يملك المال للالتحاق بالجامعة، اشتغل بحجز الصالات للفرق الموسيقية، وعمل الدعاية لشركة موسيقى أمريكا فى شيكاغو، والتى كانت آنذاك فى حالة مزدهرة، ولأن جول ستاين كان معجبًا بالمصادر التى يملكها وازرمان، أرسله مع زوجته إيديث إلى هوليوود فى عام ١٩٣٩ لكى يجعل شركة "إم سى إيه" تدخل عالم صناعة الأفلام، وأصبح وهو فى الثالثة والثلاثين من عمره رئيسًا للشركة فى عام ١٩٤٦.

اختار وازرمان أن يخرج بالشركة من عالم وكلاء الفنانين فى عام ١٩٦٢، لأنه كان يستشرف فرصًا أكبر فى مجال صناعة الترفيه، وعزز مكانة الشركة باعتباره منتجًا سينمائيًا وتليفزيونيًا عندما اشترى شركة "تسجيلات ديكا"، وهى الشركة

الأم لشركة باراماونت السينمائية، وقام أيضًا بتحويل الأرض التى اشتراها من شركة يونيفرسال إلى مدينة ملاهٍ ومركز تسويق ناجحين. وفى الفترة اللاحقة، ظلت شركة "إم سى إيه" مسيطرة على نصيب كبير من إيرادات شباك التذاكر، بأفلام فائقة النجاح، مثل "المطار" (١٩٧٠)، و"نقوش أمريكية" (١٩٧٣)، و"اللدغة" (١٩٧٣)، و"الفك المفترس" (١٩٧٥)، و"إى تى" (١٩٨٢)، و"العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥). وكانت برامج "إم سى إيه" التليفزيونية طوال سنوات تذاع بشكل ثابت فى أوقات الذروة فى الشبكات وعلى الهواء، أكثر من برامج أية شركة منافسة أخرى.

تفرعت الشركة خلال الثمانينيات فى نشاطاتها، لتحصل على امتلاك شركات دمى الأطفال، وشركات الموسيقى، ومحطة تليفزيون مستقلة كبرى، ونصيب فى سلسلة دور للعرض، وقوى ذلك من مكانة الشركة لتمتد إلى نشاطات أخرى ذات علاقة، وكان أكثر استثمارات وازرمان نجاحًا هو مدينة ملاهى إستوديوهات يونيفرسال فى أورلاندو بالقرب من "عالم ديزنى"، وقد تم افتتاحها فى عام ١٩٩٠.

ولأن وازرمان كان يملك السلطة الكاملة فى الشركة منذ وفاة جول ستاين فى عام ١٩٨١، قرر فى عام ١٩٩٠ أن يبيع الشركة إلى ماتسوشيتا، الشركة العملاقة فى مجال الإلكترونيات اليابانية، بمبلغ ٦،٦ مليار دولار، وظل وازرمان المدير التنفيذى للشركة، لكن خططه لكى يجعل "إم سى إيه" أكثر قدرة على المنافسة لاقت تجاهلها من مديرى ماتسوشيتا، وعندما لم ترض الأخيرة عن أداء "إم سى إيه"، باعتها إلى سيجرام، وهى شركة خمور كندية، وذلك فى عام ١٩٩٥، وأصبح إدجار برونغمان جونيور هو مديرها الجديد، وأبقى على وازرمان مستشارًا لم تكن له سلطات أو مسئوليات حقيقية. وفى عام ١٩٩٧ ترك وازرمان الشركة، لتكون تلك نهاية لحقبة، وغير برونغمان اسم الشركة إلى يونيفرسال إستوديوز.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bruck, Connie. *When Hollywood Had a King: The Reign of Lew Wasserman, Who Leveraged Talent into Power and Influence.* New York: Random House, 2003.

McDougal, Dennis. *The Last Mogul: Lew Wasserman, MCA, and the Hidden History of Hollywood.* New York: Crown, 1998.

Moldea, Dan E. *Dark Victory: Ronald Reagan, MCA, and the Mob.* New York: Viking, 1986.

تينو باليو

الحيوانات كممثلين

Animals Actors

"الممثلون مجرد قطعان ماشية"، هذا ما يقال: إن ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩ - ١٩٨٠) قد صرح به يومًا، ومع ذلك فإن قطعان الماشية يمكن أن تكون ممثلين. وفى فيلم هوارد هوكس "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، كان مخرج الوحدة الثانية آرثر روسون (١٨٨٦-١٩٦٠) يعيش كابوسًا وهو يعمل مع قطيع هائل فى مشاهد طويلة التى تظهرها وهى تنتقل من تكساس إلى أبيلين تحت قيادة جون وين ومونتجمرى كليفت. لقد كانت تجربة مؤلمة سواء بالنسبة لروسون أو هوارد هوكس، الذى قال بعد أن انتهى من الفيلم: "اذهب وحاول أن تقول لألف وخمسمائة بقرة ما يجب عليها أن تفعله!" (ماكارثى، ص ٤٢٣).

كان الأداء التمثيلى للحيوانات يمثل بعض أكثر اللحظات إيحاء فى تاريخ السينما منذ الأيام الأولى، وحتى قبل ذلك، فى العروض ما قبل اختراع السينما للجياد الراكضة مع تجارب إدوارد مايبردج (١٨٣٠ - ١٩٠٤) فى عام ١٨٧٨، أو مع الكلب المتسلق فى نهاية لوميير "العمال يغادرون المصنع" (١٨٩٥)، وحتى القط الأبيض الذى ينظر بشر من حِجْر إيرنست ستافرو بلوفيلد إلى ضحيته التالية فى "ماس إلى الأبد" (١٩٧١)، وسمكة القرش التى تلتهم كوينت فى "الفك المفترس" (١٩٧٥)، والنوارس التى تحوم بعيدًا فى "الطيور" (١٩٦٣) لهيتشكوك بينما مدينة رصيف بوديجا تلتهمها النيران، والغزال الذى يرمق نافذة جوى ستاريت فى "شين" (١٩٥٣)، والضب الذى أعيد للحياة بعد موته على يد "ستارمان" (١٩٨٤)، ونورما ديزموند وهى تقيم جنازة لقردها فى "صانسيت

بوليفارد" (١٩٥٠)، وإيليوت يحرر مجموعة من الضفادع قبل سلخها مباشرة ليفوز بفتاة أحلامه فى "إى تى" (١٩٨٢). ولن ينسى أبدًا عشاق أفلام الرعب والخيال العلمى القطة البرتقالية لريبلى فى نهاية فيلم "غريب من الفضاء" (١٩٧٩)، وكلب الماشية الألمانى فى "عقل من كوكب آروس" (١٩٥٧). وفى فيلم "حلم أريزونا" (١٩٩٣)، كلب تزلج أبيض ينقذ رجلاً من التجمد فى الجليد، ويجذبه ليعيده إلى المنزل فى أمان.

إن الحيوانات فى السينما يمكن أن تكون أفضل صديق للإنسان، وعلى سبيل المثال فى فيلم "الطيور"، يدخل هيتشكوك إلى محل بيع الحيوانات الأليفة مع كلبيه الصغيرين، وفى فيلم "تيرنر وهوش" (١٩٨٩)، يلعب توم هانكس دور مخبر سرى يساعده كلب ضخم، وفى فيلم "رجال يرتدون السواد ٢" (٢٠٠٢)، هناك كلب صغير ينطق بصوت دانى دى فيتو، يصحب ويل سميث وهو يتحدث بنكات بالغة الظرف عن الحياة الجنسية، وفى فيلم "الراعى الوحيد" (١٩٥٦) لا يبتعد كلايتون مور أبدًا عن حصانه الأبيض النبيل سيلفر، كما أن بيل موراى مرتبط جسمانيًا بسمكته الذهبية بوب فى فيلم "ماذا عن بوب؟" (١٩٩١).

لكن الحيوانات يمكن أن تكون شريرة إلى درجة تثير القشعريرة، إن شيرلوك هولمز يطارده كلب قوى كأنه الشبح فى فيلم فى عام ١٩٣٩، وفى فيلم "غريبان فى قطار" (١٩٥١) يتسلل جاى هاينز إلى غرفة نوم والد برونو، ليجد كلبًا ضخمًا يحدق له فى وجهه، وفى فيلم "أولاد من البرازيل" (١٩٧٨)، يلقى دكتور جوزيف مينجيل حتى الموت بواسطة مجموعة من كلاب دوبرمان، ويصاب حصان بالجنون والشر قبل أن يقتل نفسه فى البحر فى فيلم "الدائرة" (٢٠٠٢).

الحيوانات فى مرحلة التصوير

يمثل استخدام الحيوانات كممثلين على الشاشة صعوبات تقنية، وقانونية، وطبية، وإستراتيجية، وفى التحكم فى حركتها، وقد يتطلب ذلك تأمينًا طبيا على الحيوانات كما هو الحال مع الممثلين البشر تمامًا، ولأن الحيوانات عاجزة نسبيا

عن التواصل اللغوى، تجب معالجة مشكلة حركتها والخدع السينمائية عن الإخراج. فى الفيلم داخل الفيلم "تصوير بالنهار لمشهد ليلى" (١٩٧٣) على سبيل المثال، هناك إشارة لفيلم تروفو السابق "الجلد الناعم" (١٩٦٤)، وهو ذاته تلاعب سينمائى على فيلم "أطلانطا" (١٩٣٤) لجان فيجو، وفى "تصوير بالنهار.." هناك قطة صغيرة تمثل صعوبة التصوير معها، والمشهد يستدعى أن يستيقظ حبيبان فى الصباح، ويفتحان باب غرفتهما فى الفندق الصغير، ويجدان قطة تحاول لعق زجاجة لبن تم تركها على عتبة الشرفة، فيفرغان لها بعضه فى طبق فنجان فتلعقه، لكن القطة الشقية - الممثلة - لديها أفكار أخرى وتظل تنظر إلى خارج الشاشة، وفى اللقطة القريبة التى تركز عليها وهى تشم الطبق تظهر يد المخرج المساعد، وهى تدفع القطة داخل الكادر. لن تتحقق اللقطة المطلوبة إلا بعد عدة محاولات، برغم أنه فى "الحياة الحقيقية" ليس هناك ما هو أبسط أو أكثر طبيعية، بينما هذه اللحظة من التصوير تبدو إنجازًا تقنيا بالغ الصعوبة.

والتصوير مع الحيوانات يكون قاسيًا أحيانًا أو ملغزًا أحيانًا أخرى. فى فيلم ديزنى "الصارخ العجوز" (١٩٥٧)، تطلب التصوير وجود من يرعى الذئاب وحيوانات الراكون، وفى فيلم "فى رعاية بابا" تطلب الأمر من يتعامل مع الصراصير، ويجب فى الأغلب وجود بديل أو أكثر للحيوان الذى يقوم بالدور، ففى فيلم "بسكوتة البحر" (أو "قراقيش" - وهو اسم الحصان - المترجم) (٢٠٠٣)، لعب الدور عشرة جياد. كما أنه من الضرورى أن تستريح الحيوانات بين التقاطة وأخرى، حيث إنها تصاب بالتعب من حرارة الأضواء القوية، ومن المحتمل أن تتصرف بشكل غير مطلوب بسبب ضجيج الآلات والمعدات، وفى بعض الأحيان تكون الحيوانات شديدة الاقتراب كونها نوعًا من الإكسسوارات، فألوانها الطبيعية تشكل جزءًا من التصميم الجمالى للقطة، والمثال الدال على هذا النوع من المشكلات يبدو أمام وودى ألين وهو يصور مشهد سلق الكابوريا فى فيلم "آنى هول" (١٩٧٧)، حيث يفترض أن ألفى (ألين) وآنى (ديان كيتون) يفقدان السيطرة على الكابوريا التى يوشكان على طهوها، حتى إنها تقع على أرض المطبخ ليبدأ

مشهد مطاردتها"، وبشكل غير متوقع، تجرى الكابوريا فى أنحاء المطبخ فى الشقة المستأجرة للتصوير، وتختفى فى زوايا الأرضية حيث إنها كانت باللون نفسه، لذلك كان ضروريا تغيير لون الأرضية إلى الأبيض على وجه السرعة، وهكذا ظهرت الكابوريا جميلة فى الصورة.

وفى الوقت الذى يتم فيه تصميم الحدث الذى يتضمن أداء من الحيوانات لكى يبدو قابلاً للتصديق، ويهدف فى العادة إلى أن يصدر شيئًا خطرًا أو مثيرًا، يجب اتخاذ الوسائل لضمان السلامة، والتغذية، وحماية الحيوانات العاملة فى صناعة السينما، وطبقًا للقسم رقم ١٢ لإدارة الإنتاج فى عام ١٩٣٠: "يجب ألا يكون هناك استخدام آية أداة أو جهاز أو أى شىء آخر للتعامل مع الحيوانات بأية طريقة خشنة غير مقبولة"، وفى وقت أحدث فى الاتفاق عام ١٩٨٠ مع نقابة الممثلين السينمائيين، فإن مسئولية الإشراف على رعاية الحيوانات فى تصوير الأفلام والعروض التليفزيونية تقع على وحدة السينما والتليفزيون فى الرابطة الإنسانية الأمريكية"، وهى الإدارة التى تقدم المساعدة على إنتاج حوالى ألف فيلم كل عام وتتضمن حيوانات، وفيه تتم دراسة السيناريوهات بالتعاون مع صناع الفيلم، لوضع خطة لأكثر الطرق أمانًا لتصوير مشاهد الحيوانات، وهو هدف مختلف تمامًا عن المستخدم - على سبيل المثال - فى مشهد ذبح الثور على نحو صريح فى فيلم "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩). ويجب أن تكون الديكورات وملابس الحيوانات آمنة عند لمس الحيوانات لها، كما يجب تصميم حركة الحيوان بحرص شديد حتى تظل فى إطار ما يمكن أن يتحقق بالتدريب، ودون إلحاق الأذى بالحيوان. فى فيلم "التحكم فى الغضب" (٢٠٠٣) على سبيل المثال، هناك عرض أزياء لمجموعة من القطط الضخمة، وتحت ملابس القطط هناك "بطانة" تتضمن عدم تعرض القطط للحرارة الزائدة خلال التصوير.

وهناك العديد من التقنيات المستخدمة للإيحاء بوجود ديكورات دون وجوها، مثل استخدام الشاشة الزرقاء أو الخضراء أو العرض الخلفى، أو موديلات حيوانات ميكانيكية أو أجزاء منها، واستخدام تقنيات القوى المائية، والتلاعب فى

سرعة الكاميرا (سرعة الفيلم داخل الكاميرا)، وفى المونتاج، والديكورات المبطنة، خاصة الملابس. وفى فيلم "دكتور دوليتل ٢" (٢٠٠١)، هناك نمر انتحارى يخطو على حافة نافذة بينما يحدثه من أسفل اختصاصى نفسى للحيوانات (إيدى ميرفى)، لقد تم تصوير النمر وهو يمشى أمام شاشة خضراء، ليتم طبع هذه الصورة بصريا على لقطة من حافة نافذة. كما أن استخدام الصور الكمبيوترية ثنائية الأبعاد تستخدم لتصوير الحيوانات وهى تحرك فمها بشكل طبيعى، ثم يتم جمعها مع صوت مسجل للإيحاء بأن الحيوان ينطق بالكلمات. وفى "مزرعة الحيوانات" (١٩٩٩)، و"بيب: خنزير فى المدينة" (١٩٩٨) استخدمت هذه التقنية. كما أن التحريك ثلاثى الأبعاد يجعل من الممكن طبع الفم المصور بالكمبيوتر على صور وجوه الحيوانات. وتستخدم البدائل المحشوة كثيرًا، فى فيلم "هناك شىء حول مارى" (١٩٩٨)، هناك كلب يعض على سروال رجل، فيرفسه، ويلتقطه ويرميه من النافذة، إن تصوير اللقطة يبدأ بكلب حقيقى، لكن الكلب الذى يتم رفسه ورميه هو كلب محشو. وفى فيلم "الطيور"، وهو من أشهر الأفلام التى تستخدم الحيوانات فى تاريخ السينما، كان راى بيرويك هو المسئول عن تدريب عشرات النوارس والتعامل معها، ومعها العصافير والغربان وطيور أخرى. فى مشهد حفلة عيد ميلاد، تطير النوارس نحو أطفال يأكلون التورتة، وكانت مناقيرها مربوطة بالأسلاك لإغلاقها، لكن أحد هذه النوارس طار بعيدًا، فصمم بيرويك على إيقاف التصوير فى فترة ما بعد الظهيرة وذهب لإنقاذ الطائر، لأنه سوف يموت من الجوع ومنقاره مربوط.

والحيل التى يستخدمها المدربون، والمصورون السينمائيون، والمخرجون، والمتعاملون مع الحيوانات، من أجل الحصول على أداء واقعى وغريب على الشاشة، هى حيل لا تحصى. فى فيلم "فى رعاية الأب" هناك عنكبوت يزحف فوق رأس أحد الشخصيات، وتم تحقيق المشهد باستخدام عنكبوت حقيقى ونموذج رأس بشرية، كما أن مدرب الحيوانات جيم بروكيت يحتفظ بالعديد من دمى الصراصير، والعناكب، والتماسيح، والأفاعى، والحشرات والزواحف القاتلة

وغير القاتلة الأخرى فى "مزرعة حيوانات بروكيت السينمائية" فى فينتورا كاونتى. وفى فيلم "المراعى المفتوحة" (٢٠٠٣)، كان من المطلوب أن يهتاج حصان خلال ذروة إطلاق النيران، وهو المشهد الذى تحقق بأن ألقى المدربون التراب بالقرب من حوافر الحصان. وفى فيلم "قراقيش"، لم يكن يسمح للحيوان بأن يجرى أكثر من نصف كيلومتر فى اللقطة التى يتم تصميم حركتها جيداً لتحاكى مشاهد السباق. وفى فيلم "زفاف أمريكى" (٢٠٠٣)، تم استخدام سنجاب مدرب (كما حدث فى فيلم "تشارلى ومصنع الشيكولاتة" - ٢٠٠٥)، وكلبين طويلى الشعر تقاسما دوراً واحداً، وكلب تم الاحتيال عليه ليقفز إلى حجر الشخصية بواسطة أجزاء خفية من الدجاج المطهو.

تصميم أداء الحيوانات بدون حيوانات

توجد الشخصيات داخل حدود عالم خيالى فقط، لكن الممثلين يقومون بتجسيدها من خلف هذا العالم، غير أن الشخصيات من الحيوانات لا يقوم دائماً بتمثيلها حيوانات، بكلمات أخرى فإنه يمكن تحقيق أداء الحيوانات بدون حيوانات. يمكن مثلاً لممثل آدمى أن يقوم بهذا الدور كما فعل جونى إيك (١٩١١-١٩٩١) الذى لعب دور "الطائر المخيف" فى "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢)، و"طرزان يهرب" (١٩٣٦)، و"طرزان والسر الخفى" (١٩٤١)، كذلك جو مارين الذى لعب دور الشمبانزى أو القرد فى "صنع شغل القرود" (١٩١٧)، و"قرد موسيقى الجاز" (١٩١٩)، و"قرد قانون منع الخمور" (١٩٢٠)، و"فى مدينة الأدغال" (١٩٢٤). وهناك أمثلة أخرى على أداء البشر لأدوار الحيوانات، كما فى مشهد "فجر الإنسان" من فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، وغوريلا الغابات فى "غزيرة" (١٩٩٩)، والقرود التى ترعى جون كلايتون (كريستوفر لامبيرت) فى "جرييستوك: أسطورة طرزان ملك القرود" (١٩٨٤).

والحيوان على الشاشة يمكن تركيبه من خلال فن الجرافيك، كما فى مشهد العناوين من فيلم "الفهد الوردى" (١٩٦٣)، والتحريك باستخدام الكمبيوتر كما فى

المشهد الصادم للحصان الذى تم تشريحه فى "الزنزانة" (٢٠٠٠)، والغوريلا غير المرئية فى "الرجل الخفى" (٢٠٠٠)، والفأر الجرىء الصغير فى "ستيوارت ليتيل" (١٩٩٩) والذى أدى صوته مايكل جيه. فوكس، أو استخدام آلة كما فى "كينج كونج" (١٩٣٣ و١٩٧٦)، و"الفك المفترس" الذى أطلقوا عليه خلال تصوير الفيلم اسم "بروسى"، والكنجارو الأبله فى "كنجارو جاك" (٢٠٠٣)، والذى صمم آلته جوسلين توماس، وأدى صوته آدم جارسيا، والحبَّار العملاق فى "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" (١٩٥٤)، واستخدم فيه مشاهد حية تتقاطع مونتاجيا مع دمية ذات أذرع مطاطية.

وقد تلعب الحيوانات أدوار حيوانات من نوعية أو سلالة أخرى، ففى فيلم "النهر الأحمر" كان المطلوب مراعاة الدقة التاريخية لقطيع البقر ذى القرون الطويلة، لكن لم يكن هناك إلا القليل منها، لذلك وضعها بالقرب من الكاميرات وهى عملية تتطلب وقتًا فى الإعداد للتصوير، وبينما كان معظم القطيع من الأبقار العادية التى لعبت دور الأبقار ذات القرون الطويلة، لأنها كانت فى عمق الكادر ولم تكن تفاصيلها واضحة لعين المتفرج. وفى فيلم "أسطورة" (١٩٨٥) قام حصان بلعب دور حيوان اليونيكورن.

وكما هو الحال فى أداء الممثلين من البشر، فإن الحدث السردى لا يتطلب من الشخصية أن تبدو واقعية حتى لو كانت هذه الشخصية من الحيوانات، وهذا هو حال الوحوش الحيوانية السينمائية، حيث يتم لعبها بواسطة ممثلين (من الحيوانات أو غير ذلك) مزودين بملابس خاصة، أو باستخدام التلاعب الفوتوغرافى، أو من خلال التحريك بتقنيات تتزايد تعقيدًا، وعلى سبيل المثال فإن القرود الطائرة فى "ساحر أووز" (١٩٣٩) هم بشر يرتدون ملابس تشبه القرود ولها أجنحة، يتم رفعها فى الهواء بواسطة أسلاك غير مرئية، والحيوانات الغريبة القادمة من الفضاء فى "ملحمة الفضاء" (١٩٧٧ وما بعدها) مصنوعة من أجهزة تعويضية من المطاط، وأزياء مصممة خصيصًا، أو من خلال التحريك بالكمبيوتر. وقد استخدمت الدمى، وتكنيك الطبع البصرى فى مشهد الكلب

الطائر من فيلم "قصة لا تنتهى أبدًا" (١٩٨٤). وفى فيلم "هجوم المريخ!" (١٩٩٦)، هناك كلب صغير تم زرعه على ممثلة سمراء باستخدام التحريك الرقمى.

إن ما هو جوهرى فى المشاهد التى يلعبها بشر وحيوانات هو الإحساس بالوجود المشترك والوعى المتبادل بينهما، لكن "وعى" الحيوان على الشاشة يمكن تحقيقه من خلال التلاعب بالسرد، ففى مشهد هجوم العنكبوت العملاق فى فيلم "الرجل المتقلص بشكل لا يصدق" (١٩٥٧)، هناك رجل يتقلص حجمه إلى حجم حبة فاصوليا، فينزوى فى البدروم، حيث يواجه عنكبوتًا، وعندما يتم تصوير اللقطة من وجهة نظره يكون العنكبوت عملاقًا، ولتحقيق هذا التأثير، فإن المخرج جاك آرنولد طبع لقطات للممثل جرانت ويليامز فى ديكور ضخم، مع لقطات لعنكبوت حقيقى ملتقطة من عدسة التليفوتو، وبذلك يظهر العنكبوت على الشاشة خطرًا وعنيدًا، وعدوا حقيقيا للرجل المتقلص، مع أن العنكبوت الحقيقى لم يكن واعيًا بأنه يقوم بالتمثيل، كما أن ملايين النمل التى تصعد فوق شارلتون هيستون فى "أدغال مكشوفة" (١٩٥٤) لم تكن فى حاجة لأن تعرف أنها تمثل لكى تؤدى ببراعة.

وفى بعض الأحيان تتحقق القيمة الترفيهية للجمهور من خلال فقدان الوضوح لدى الحيوان إذا ما كان يتم تصويره أم لا، ومن الأمثلة الطريفة على ذلك فى مشهد من "تائه فى لامانشا" (٢٠٠٢)، هناك حصان تم تدريبه بصبر بعيدًا عن التصوير على مشهد من فيلم داخل الفيلم، إن المدرب يقف بدلاً من الممثل ويدرب الحصان على أن ينسل ببطء من الخلف ويدفع المدرب إلى ممر، كأنه "روح تقوده"، تعلم الحصان ذلك جيدًا، لكن عندما حان وقت التصوير مع الممثل جونى ديب، ودارت الكاميرا، رفض الحصان أن يتحرك كما لو كان دهش من وجود النجم. إن هذا الوعى "الغامض" - الذى يحقق الشفقة وليس الضحك - يحدد ملامح الكلبة النائحة فى فيلم هيتشكوك "عميل سرى" (١٩٣٦)، إننا نرى من خلال النافذة بعيدًا صاحب الكلب يتم خنقه على قمة جبل، وعلى بد ميل، وبالقرب من الكاميرا، كان الكلب يعوى.

وبينما يمكن الحصول على أداء الممثلين من البشر بشكل تلقائى وعفوى أيضًا أحيانًا، فإن مثل هذا الأداء فى حالة الحيوانات يحدث فى بعض الحالات بهذه الطريقة، فما يفعله الحيوان فى النهاية أمام الكاميرا هو أنه يتصرف أكثر من كونه يؤدى، ومن خلال المونتاج، واختيار اللقطات، والتقنية السردية، يتحول تصرف الحيوان إلى أداء تمثيلى على الشاشة، وعندما يغيب هذا التكنيك السردى، يصبح خيال المتفرج حاضرًا بقوة لكى يجعل من تصرف الحيوان أداء تمثيليًا، وعلى سبيل المثال، فى فيلم "الكلب وفضائله العديدة" (١٩٠٨) لإخوان باتيه، ينظر كلب بائع اللبن بين الحين والآخر إلى الكاميرا دون ميل لأن يلعب معها أو يستجيب لها، ومع ذلك فإن المتفرج يعتبره ممثلاً، وفى فيلم لوميير "حديقة النعام: حدائق باريس النباتية" (١٨٩٦)، يكون النعام، والبغال، والجياد، والجمال، والفيلة، غير واعين بالكاميرا، ومع ذلك يظلون مثيرين للاهتمام، كما أن الجياد السابحة فى "التنانين تعبر ساونى" (١٨٩٦) ينطبق عليها ذلك.

كانت أفلام السينما الأولى تحتشد بالحيوانات التى تحولت إلى ممثلين، سواء من خلال عين المتفرج وخياله، أو التدريب الجيد لكى تتصرف أمام الكاميرا. هناك مثلاً حيوانات "مثلت" فى السينما المبكرة أنها تموت، فى أحد أفلام إديسون الشهيرة "إعدام فيل بالصدمة الكهربية" (١٩٠٣) استمتع الجمهور بقتل الفيلة توبسى (التى قيل إنها تسببت فى مصرع ثلاثة من البشر، أحدهم لأنه أطعمها سيجارة)، وفى فيلم "نانوك من الشمال" (١٩٢٢) لروبرت فلاهرتى، كان البطل يقوم بسلخ حيوانات الفقمة بشكل متكرر، وهناك أفلام مبكرة أخرى قدمت بصراحة ممثلين من الحيوانات، فإعلانات إديسون الأولى عن فيلم "فطيرة، وصعلوك، والبولدوج" (١٩٠١) تقول: "يدخل الصعلوك، ويرى الكلب فى عرينه، يتراجع الصعلوك ويعيد الدخول على الممر. يبدأ فى التهام فطيرة من على الرف. يقفز الكلب من النافذة ويطرد الصعلوك إلى الخارج"، كذلك كان الحال مع أفلام مثل "الكلب الذى يمزق حقيبة لورا "كومستوك" (١٩٠١)، و"حفلة حمير" (١٩٠٣). ومن كتاب الدراما المهمين عن حياة الحيوان للسينما كان نيل

شيمبان، خاصة فى "العودة إلى بلد الله" (١٩١٩)، وفيه كلب برى يدعى وابى يتم إنقاذه من البطل الذى يضربه.

الحيوانات فى نظام النجوم

منذ أن تطور نظام النجوم، قدمت السينما أربعة أنواع من الممثلين السينمائيين، سواء كانوا بشرًا أم حيوانات: أيقونات للشاشة وممثلين مشهورين عالميًا ومحبوبين حتى إن ذواتهم ارتفعت تمامًا فوق نظام النجوم أو الفيلم الذى يظهرون فيه أو النمط الفيلمى لأنهم أصبحوا بديلاً عن الفيلم ذاته، والنجوم القليلين فى عددهم لكنهم مشهورون بصرف النظر عن الفيلم لأن لهم شخصية خاصة مستمرة فى أدائهم لأدوار البطولة، وممثلى الشخصيات الثابتة التى تتميز عادة بالغرابة ويحملون دائمًا سمات جسمانية مميزة ويلعبون أدوارًا ثانية ذات تأثير مهم على الحبكة، وأخيرًا الكومبارس الذين يظهرون فى مجاميع أو أدوارًا غير مميزة دون اسم للشخصية أو تأثير خاص بذاته على الحبكة.

وكان هناك "أيقونات" أربع أساسية من الحيوانات كممثلين منذ مولد السينما، وهى مخلوقات سينمائية اشتهرت وظلت فى الذاكرة، حتى إن كانت ليست حيوانات حقيقية: الأسد ليو (الذى يظهر مزمجرًا فى العلامة التجارية لشركة "إم جى إم" منذ عام (١٩٢٨)، وكينج كونج (النموذج النجم الذى ظهر فى عام ١٩٣٣)، وميكى ماوس الذى ظهر لأول مرة فى "القارب البخارى ويلى (١٩٢٨)، والذى وصل إلى مجده عندما قدم التهنئة إلى ليوبولد ستوكويسكى لمهارته فى قيادة أوركسترا فيلادلفيا فى فيلم "فانتازيا" (١٩٤٠)، وتوتو، الكلب الذكى فى "ساحر أووز"، الذى أزاح الستار عن الرجل الصغير المهتاج، ولم يكشف فقط عن اصطناع "مدينة الزمرد" وإنما عن اصطناع السينما أيضًا. إن ما توحى به أسماء هذه الحيوانات السينمائية هو طيف كامل من الارتباطات المتخيلة بالصورة، والسلوك، والشخصية، والذاكرة الخاصة بالمتفرج. إن الأسد ليو يبرز بين شعارات الشركات السينمائية الأخرى، فهو يحدق فيما وراء الشاشة، وفى اتجاه القاعة التى يجلس فيها المتفرجون.

ومن المؤكد أن "نجوم الحيوانات" تتضمن أيضًا رين تان تان (١٩١٨-١٩٣٢)، كلب الرعى الألمانى الذى وجده جندى أمريكى خلال الحرب العالمية الأولى فى لورين، وأطلق عليه اسم دمية الأطفال الفرنسية. لقد جلبه إلى أمريكا وبدأ فى العمل فى شركة إخوان التى كانت على شفا حافة الإفلاس، فى فيلم "الرجل من نهر الجحيم" (١٩٢٢)، وأحب الجمهور كثيرًا رشاقته وأداءه الرياضى، وتلقى الآلاف من خطابات المعجبين كل أسبوع، حتى إنه قال إنه أنقذ الشركة من الإفلاس، ومن المشهورين أيضًا الفرس العربى الذهبى تريجر (١٩٣٢-١٩٦٥)، الذى امتطاه روى روجرز فى كل أفلامه الثلاثة والثلاثين ومسلسلاته التليفزيونية التى استمرت طويلاً (١٩٥١-١٩٥٧)، وكانت العلاقة السينمائية بينهما مفعمة بالعاطفة حتى إنها أصبحت السبب فى النكتة التى تروى كثيرًا عن أن الكاوبوى "يحب حصانه أكثر مما يحب امرأته"، برغم أن والى إيفانز - زوجة روجرز - لم تفارقه قط، وظلت إلى جانبه مطمئنة فوق حصانها باترميلك.

ومن نجوم الحيوانات الآخرين الكلبة لاسى، التى قامت ببطولة "لاسى تعود إلى المنزل" (١٩٤٣، وقام بتدريبها راد ويذرواكس)، وكانت فى العالم كلبة محبوبة اضطروا لبيعها بسبب الفقر، كذلك الحصان الذى قام ببطولة سلسلة أفلام تدعى "الجمال الأسود" (١٩١٠، ١٩٢١، ١٩٣٣، ١٩٤٦، ١٩٧١، ١٩٩٤) (يُفهم بالطبع أنه ليس الحصان الحقيقى نفسه - المترجم)، والذى قام فى نسخة ١٩٩٤ (تحت رعاية وتدريب فيك أرمسترونج وريكس بيترسون) بالنطق بكلمات إنجليزية بصوت ألان كامينج، ثم الحصان الأسود الذى أداه حصان يدعى "كاس أولى" فى فيلم فى عام ١٩٧٩، والذى ينجح فى الخلاص من تحطم السفينة حين ينتهى به الحال على ساحل جزيرة صحراوية، ومن نجوم عالم الحيوان الذين يبقون فى الذاكرة: الحوت القاتل فى "حرروا ويللى" (١٩٩٣)، والذى ساعد على أدائه المؤثرات التى قام بها والت كونتى، والكلب الحزين والنبيل - الذى دربه جون دارليس - فى فيلم "الراهب بوبى: قصة حقيقية عن كلب" (١٩٦١)، والذى ظل وفيًا لسيده حتى إنه صمم على النوم فوق مقبرته، وفرانسيس البغل الناطق،

والذى كان منذ عام ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٥٥ يذهب إلى الكلية والسباق، ويحمى المدينة، وينضم إلى الجيش النسائى، ويتحدث حيثما يذهب بطريقة يمكن تصديقها بفضل تصحيح التوقيت (بين حركة الشفاه والكلمات ـ المترجم) الذى قام به ديف فلايتشر، والشمبانزى الرياضى برونزو فى "وقت نوم برونزو" (١٩٥١)، والذى تعلم بشجاعة ما هو الفرق بين الصواب والخطأ من رونالد ريجان، والكلب الصديق كيفن دى. شيكو، والذى يجيد رياضة كرة السلة، فى فيلم "إير باد" (١٩٩٧)، وكلب المراعى الإنجليزى الذى دربه ويليام آر كوهلر، والذى كان يقفز ويتشقلب فى فيلم "الكلب الأشعث" (١٩٥٩)، والمخلوقات غير الحية التى تأخذ أشكالاً آدمية، ومصنوعة من الدمى الملونة، والتى ضمها عالم جيم هينسون، ووالت ديزنى، وأفلام كارتون إخوان وارنر، مثل ميس بيجى، وكيرميت الضفدع، وميكى ماوس، ودونالد داك، ودافى داك، وباجز بانى (الأرنب)، وبوركى بيج (الخنزير)، ورود رانر، ووايل كويوت، والليدى، والصعلوك.

أما الحيوانات التى قامت بأدوار مساعدة فهى كثيرة، مثل القردة شيتا فى "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢)، وآستا الكلبة التى شعرها من الأسلاك، وعاودت الظهور فى العديد من سلسلة أفلام "الرجل النحيل" (١٩٣٤-١٩٤٧)، كما لعبت دور جورج فى فيلم "تربية طفل" (١٩٣٨) التى كانت تمثل الخصم بالنسبة للفهد (الذى دربته أولجا سيليست) الذى كان يهدد كارى جرانت، والفرس ذى الصهيل فى "المواطن كين" (١٩٤١)، والفهد القاتل (من تدريب ميل كونتز) فى "الناس القطط" (١٩٤٢)، والقطة السيامية بايواكيت التى تملكها كيم نوفاك فى "كتاب الجرس والشمعة" (١٩٥٨)، والغراب الأسود الذى يتحالف مع جوليوس كيلب فى "البروفيسور المجنون" (جيرى لويس، ١٩٦٣)، والعصفورين الصغيرين فى القفص اللذين يصفقان بأجنحتهما فى فيلم هيتشكوك "الطيور"، والفأرين بين وسكراتيس (بتدريب مو ونورا دى سيسو) فى فيلم "ويلارد" (١٩٧١)، والحوت المشتاق إلى وطنه فى "مسار النجوم ٤: الرحلة إلى الوطن" (١٩٨٦)، والأرنب المروض الداجن الذى يتم طهيه فى "انجذاب قاتل" (١٩٨٧)، والكلب الصغير

القاتل فى "الرجل الأخضر" (٢٠٠٢). وفى الفيلم الموسيقى "مخزون الصيف" (١٩٥٠) هناك كورس من فصائل مختلفة من الكلاب الذين يغنون وراء جين كيلى وفيل سيلفرز فى أغنية "موسيقى سماوية"، وفى فيلم "كائن فضائى ضد المفترس" (٢٠٠٤)، هناك بنجوين فى دور عابر، مرة فى دور كائن فضائى يترصد ويمثل خطرًا، ومرة أخرى فى دور البنجوين اللطيف.

أما "الدب بارت" (١٩٧٧ ـ ٢٠٠٠)، فقد كانت له شخصية سينمائية أصيلة، إنه الخصم لكل من أنطونى هوبكنز وأليك بولدوين ويضع حدًا للعداء بينهما فى فيلم "الحافة" (١٩٧٧)، كما يظهر فى دور الدب فى عشرة أفلام أخرى: "السائر فى الريح" (١٩٨٠)، "قبيلة دب الكهوف" (١٩٨٦)، "الخلاء الواسع" (١٩٨٨)، "اللور" (١٩٨٨)، "الزعنفة البيضاء" (١٩٩١)، "عملاق جبل الرعد" (١٩٩١)، "الأرض المميتة" (١٩٩٧)، "أساطير الخريف" (١٩٩٤)، "الرعد السائر" (١٩٩٧)، "قابل عائلة ديديل" (١٩٩٨). وهناك أيضًا الحصان الكوميدى الذى سقط بلا حراك عندما تلقى لكمة فى أسنانه فى فيلم "السروج الملتهبة" (ميل بروكس، ١٩٧٤). وفى فيلم "أطلانطا" (جان فيجو، ١٩٣٤)، هناك قطة حامل تلد فى أول الفيلم، وبعد أن تمضى القصة فى طريقها نرى القطط الصغيرة تتعلق وتلتصق بكل الشخصيات والأشياء فى الفيلم، وفى "الأزرق الكبير" (لوك بيسون، ١٩٩٨)، نرى درفيلاً ذا دور عاطفى وأثيرى، يجذب غواصًا ليعيش الحياة الأخرى تحت سطح البحر.

وفى المشهد الختامى من فيلم "أومبرتو دى" (فيتوريا دى سيكا، ١٩٥٢)، كان هناك دور مساعد بالغ التأثير لكلب، إن السيد أومبرتو فيرارى (كارلو باتيستى)، البطل العجوز، قد نقل أمتعته ومعه كلبه فاليك تحت ذراعه. إنه وحيد ويواجه الموت، ويركب عربة ترام إلى منطقة منعزلة حيث يحاول أن يقنع رجلاً وزوجته بأخذ الكلب، لكن فاليك خائف منها، لذلك ينتقل أومبرتو إلى حديقة فى حافة المدينة، حيث فتاة، صغيرة تريد أن تأخذ الكلب لكن مربيتها ترفض. يتسلل أومبرتو خارجًا، ويختفى خارج الحديقة، ولكن سرعان ما يأتى الكلب راكضًا،

ويتشمم المكان، ويجد صاحبه. هنا يبدو أنه لا مفر أمامهما معًا إلا الانتحار، فيأخذ أومبرتو كلبه فاليك إلى تقاطع سكة حديدية، ويحمله بين ذراعيه بينما يقترب القطار، فيعوى الكلب بسبب الرعب، وفجأة يطير بينما القطار يطلق صفارته، ويصرخ الرجل العجوز: "فاليك!"، الآن أصبح يقف على بعد أمتار، وعندما يسير أومبرتو تجاهه يتراجع فاليك إلى الحديقة، وتصوره الكاميرا من مستوى الأرض، كحيوان صغير شارد بين الأشجار الضخمة، خائف من الرجل الذى يريد أن يقتله. يستغرق الأمر عدة لحظات، بينما يحاول أومبرتو أن يستعطف الكلب بإلحاح، قبل أن يصفح الكلب عنه ويختفيا معًا بين الأشجار، باعتبارهما صديقين مرة أخرى، يلتقط أومبرتو ثمرة صنوبر، وفاليك الوفى يقفز فى إيقاع موسيقى لكى يمسك بها.

أما الكومبارس من الحيوانات فهى موجودة فى العديد من الأفلام، خاصة قطعان الأبقار والجاموس (كما فى "الرقص مع الذئاب" ـ ١٩٩٠)، أو مجموعة من الجياد التى تجر "عربة السفر" (١٩٣٩)، أو يركبها فرق المطاردة واللصوص فى "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٤)، أو يركبها الهنود الحمر فى "الباحثون" (١٩٥٦). كما كان مؤدى الحركات الخطرة ياكيما كانوط يعمل مع مجموعات الجياد لكى ينفذ مشاهد التشقلبات المذهلة فى مشاهد المطاردات. وفى "بعيدًا عن الزحام المجنون" (١٩٦٧)، هناك قطيع من الأغنام يأتى ويُصدر أصواتًا غامضة من بطونها. أما الأفيال فتحمل بشرًا مهمين فى مواكب احتفالية فى كل من "حول العالم فى ثمانين يومًا" (١٩٥٦) و"أعظم استعراض فى الأرض" (١٩٥٢)، وفى هذا الفيلم الأخير مجموعة من حيوانات السيرك فى أدوار صغيرة، مثل الكلب الصغير المرتبط بالبطل باتونز (جيمس ستيوارت)، وفيل تثق به البطلة أنجيل (جلوريا جراهام) ثقة كبيرة حتى إنها تضع وجهها تحت قدمه.

وبلا شك فإن أكثر أداء واقعى بواسطة حيوان على الشاشة، هو أداء الكلب مايك فى دور الكلب راعى الغنم فى "خارج بيفرلى هيلز" (بول مازورسكى، ١٩٨٦)، إنه يفهم كل شىء، ويكره نفسه فى عضبية مضحكة، ويريد دائمًا أن

يحتل مكان الصدارة، ولا يستطيع المعالج النفسى للكلاب التعامل معه، إن هذا الحيوان هو المواطن الأصيل فى هوليوود.

انظر أيضاً:

"أفلام الطبيعة"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

American Humane Association Web site. http://www.ahafilm.org (accessed 28 November 2005).

Baker, Steve. *Picturing the Beast: Animals, Identity, and Representation.* Champaign/Urbana: University of Illinois Press, 2001.

Burt, Jonathan. *Animals in Film.* London: Reaktion Books, 2002.

Chris, Cynthia. *Watching Wildlife.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Eyman, Scott. *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926–1930.* New York: Simon & Schuster, 1997, and Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

Lippit, Akira Mizuta. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

McCarthy, Todd. *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood.* New York: Grove Press, 1997.

Wolfe, Cary, ed. *Zoontologies: The Question of the Animal.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

كتب هذا الفصل

موراى بوميرانس

التحـريك

Animation

حتى فى الحقبة الحالية، التى يتمتع فيها فن التحريك بالنجاح فى سينما التيار السائد، وبانتشار واسع فى كل شىء بدءًا من الأفلام الروائية الطويلة حتى مسلسلات كوميديا الموقف التليفزيونية والأفلام القصيرة التى تعرض فى المهرجانات، والمقاطع على شبكة الإنترنت والتليفونات المحمولة، فلا يزال فن التحريك مفهومًا على نطاق واسع فى المخيلة الجماهيرية بأنه "الكارتون"، وبأن تاريخه "أمريكى"، وأن هويته الأساسية هى "ديزنى". إن هذا المفهوم يهمل الجانب الأكبر من العمل بتقنيات مختلفة، على أيدى فنانى تحريك فى شركات تحريك فى كل أنحاء العالم، وقد يصنف التحريك تحت أربع مجموعات أساسية: أولاً الكارتون التقليدى، وثانيًا التحريك ثلاثى الأبعاد بتقنية الكادر كادر، والذى يتضمن تحريك العرائس والدمى والصلصال، ويتم استخدام المؤثرات الخاصة، وثالثًا التحريك الرقمى، ويتضمن الأفلام المصنعة بالكمبيوتر، والتحريك على الإنترنت، واقتناص الحركة، والمؤثرات البصرية التى تتم بعد مرحلة التصوير، ورابعًا التحريك البديل، الذى يتضمن أشكالاً طليعية وتجريبية، وأفلامًا مستقلة تنتمى فى جوهرها إلى سياق فروع الفنون الجميلة. وبالضرورة فإن هذه التصنيفات تتداخل فى بعض الأعمال، لكنها مفيدة كعلامات طريق ملائمة يمكن من خلالها تعقب "التواريخ" المختلفة للتحريك، وتناول التحريك كشكل يتطور دائمًا حتى لو كان قد دخل مجال التيار السائد والثقافة الجماهيرية.

الكارتون

برغم كل الابتكارات فى السنوات الأولى من السينما الأمريكية، والتى أدت فى النهاية إلى ظهور "الكارتون"، فإن فيلم "فانتازماجورى" (١٩٠٨) الذى صنعه إميل كول (١٨٥٧-١٩٣٨)، باستخدام التحريك للعيدان التى توحى بشكل سريالى للشخصيات، هو الذى يجب اعتباره أول فيلم كارتون ثنائى الأبعاد. (اسم الفيلم يعنى الأشكال الخيالية التى تتحول إلى أشكال أخرى ـ المترجم). إن سرده الغريب يُظهر إمكانات هذا الشكل الفنى الجديد، ويوضح أن "التحولات" هى اللغة المحورية لقصص التحريك، لكن فى النهاية فإن التراث الأمريكى هو الذى يحدد أشكال التخيل الجماهيرية لفن التحريك، والذى بدأ مع النسخ الكارتونية للقصص المصورة، واستوعب بسرعة الكوميديا السينمائية المستمدة من الفودفيل والسلابستيك (الكوميديا الحركية ـ المترجم)، كوسيلة لتطور فن أمريكى خالص. وكانت أعمال وينسور ماكاى (١٨٧١-١٩٣٤) الرائدة، بما فى ذلك "الديناصور جيرتى" (١٩١٤)، هى أول تحريك ذى "شخصية"، وكانت ذات تأثير ملهم هائل على والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦)، الذى أصبح الشخصية الرئيسية فى خلق صناعة التحريك، وتحدي النظرة الحاسمة للتحريك كفن سينمائى. كانت مهارات ديزنى فى إدارة العمل والدخول فى مشروعات هى التى قادت الشركة التى قام بتأسيسها، وخلقت إستوديو صغيرًا يمكنه أن ينافس اللاعبين الكبار فى نظام هوليوود، وكانت "السيمفونيات السخيفة" التى صنعها طوال العشرينيات والثلاثينيات من بين أعظم أعمال الشركة، ومهدت الطريق أمام الفيلم الرائد "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧)، وهو أول فيلم كارتون ملون بطريق التكنيكلر، وزمن عرضه طويل. وبرغم التنافس من جانب إبداعات إستوديوهات فلايتشر، وإخوان وارنر، إن أفلام ديزنى المهمة مثل "بينوكيو" (١٩٤٠)، و"فانتازيا" (١٩٤١)، و"بامبى" (١٩٤١)، عززت أسلوب وجماليات الإستوديو القائم على "التحريك الكامل" ذى النزعة الواقعية الخالصة، كما حددت التحريك كشكل فنى.

- وبمجرد أن أعطى ديزنى أولوية للأفلام الروائية الطويلة، قامت شركتا إخوان وارنر و"إم جى إم" بتطوير أفلام الكارتون القصيرة، حيث كان يعمل لدى إخوان وارنر شخصيات مهمة مثل تيكس أفيرى (١٩٠٨ - ١٩٨٠)، وتشاك جونز (١٩١٢ - ٢٠٠٢)، وبوب كلامبيت (١٩١٣-١٩٨٤)، وقامت الشركة بتحديث الكارتون بجعله أكثر مدنية ونضجًا، وبصنع أفلام تكشف بوعى عن فن الكارتون ذاته بتوضيح آليات تحقيق السرد والكوميديا من خلال الكارتون. (كمثال، إذا كانت الشخصيات مرسومة، تمسك إحدى الشخصيات بأستيكة لتمسح شخصية أخرى - المترجم). كما حققت شركة "إم جى إم" نجاحًا مع سلسلة "توم وجيرى"، وقدمت إبداعات مستمرة فى فكاهة الشخصية ومشاهد المطاردة، وهى توليفة قلدها تشاك جونز فى سلسلة أفلام "رود رانر" الكارتونية، وانتعشت إخوان وارنر خلال الحرب العالمية الثانية، واستمرت فى صنع أفلام كارتون مبتكرة، وأسست شخصيات مثل باجز بانى، ودافى داك، وبوركى بيج، التى أصبحت أسماء مألوفة. ومع ذلك فإن فترة ما بعد الحرب كانت نهاية "الحقبة الذهبية"، فانفصلت مجموعة عن شركة ديزنى لتؤسس "الإنتاج المتحد لأمريكا" UPA)، التى كانت تستخدم أسلوب الفن المعاصر الذى يستخدم أقل العناصر، ويترك طابع الصانع على العمل، وقام جون هابلى (١٩١٤-١٩٧٧)، ثم زوجته فيث هابلى (١٩٢٤-٢٠٠١)، وعائلتهما، بتطوير شكل كارتونى ذى جماليات تستوعب أحيانًا أشكال الفنون غير الغربية، والطموح الروحى إلى موضوعات فلسفية وشبه دينية، وتفاعل مباشر مع مادة موضوع ذات طابع شخصى.

ومع تحول العالم فى فترة ما بعد الحرب، تكيف الكارتون مع هذه التغيرات، لكن تكاليف إنتاجه، وتناقص جماهيريته، أديا إلى غلق العديد من وحدات الكارتون لدى الشركات السينمائية الكبرى، وكان ذلك علامة فاصلة بالنسبة لشركة ديزنى، التى فشلت فى صنع كلاسيكيات أخرى تعرض فى دور العرض الجماهيرية. أما تشاك جونز فقد صنع أفلامًا مهمة فى أواخر أيام العرض الجماهيرى، مثل "ما الأوبرا يا دكتور؟" (١٩٥٧)، لكن عصر التليفزيون كان قد

بدأ، وصنع "هانا - باربرا" أفلام كارتون أكثر اقتصادية باستخدام أسلوب "اختزالى" من خلال إعادة الحركة مرات عديدة، وإعطاء الأولوية للسيناريوهات الذكية المرحة، والأداء الصوتى الذى يوحى بالشخصية. وبدأت سلسلة "راف وريدى" فى عام ١٩٥٧، وسرعان ما أصبحت شخصيات مثل هاكلبرى هاوند، ويوجى بير، شخصيات شهيرة محبوبة، لكن سلسلة "عائلة فلينتستون" (١٩٦٠) كانت أول كوميديا موقف بالتحريك تذاع فى أوقات الذروة، وبرهنت على جدوى الطريقة التى اتبعتها الشركة فى الموازنة بين التكاليف والأرباح. وبرغم أن الستينيات كانت هى الفترة التى تناقص فيها التحريك إلى أدنى حد فى الولايات المتحدة فإن تغيرات المناخ السياسى شجعت على عمل أكثر استقلالاً، ومع بداية السبعينيات - وبأعمال رالف باكشى (ولد عام ١٩٣٨)، استوعب الكارتون أفكار الثورة المضادة، واكتسب قيمة باعتباره تعبيرًا له لغة "ناضجة"، وموجهة للكبار.

كانت أفلام مثل "القط فريتز" (١٩٧٢) و"زحام المرور" (١٩٧٣)، و"ذو البشرة الزنجية" (١٩٧٥)، تستخدم أخلاقيات وأعرافًا جنسية وعنصرية وسياسية، تتعلق بأمريكا فى زمن التورط فى حرب فيتنام، وآثار فضيحة ووترجيت. وبرغم عدم النجاح الكامل لأعمال باكشى، فإنها كانت المحاولة الأخيرة للتحريك التقليدى، حيث إنه بات من الواضح أن إعادة الحياة لهذا الشكل فى ساحة سينما التيار السائد سوف تتوقف على تعافى كلاسيكية ديزنى، والتطور السريع لجماليات الصورة المولدة كمبيوتريًا. جاء تعافى ديزنى فى أواخر الثمانينيات مع أعمال رون كليمنتس (ولد عام ١٩٥٣) وجون ماسكر، بأفلام مثل "الحورية الصغيرة" (١٩٨٩) ثم "علاء الدين" (١٩٩٢) و"هرقل" (١٩٩٧)، وهى التى أعادت الأرباح إلى شركة ديزنى، وكانت المفارقة أن ذلك باستخدام أسلوب شركة إخوان وارنر الذى يكشف أحيانًا عن فن التحريك ذاته، وكان من إنجازات ديزنى المهمة "الجميلة والوحش" (١٩٩١)، والفيلم الذى حقق نجاحًا أسطوريًا "الملك الأسد" (١٩٩٤)، وهى الأفلام التى بعثت الروح فى جماليات التحريك الكلاسيكية الخاصة بديزنى، فى شكل

الفيلم الموسيقى الرومانسى، ومن المثير للاهتمام أن المشاهد المولدة كمبيوتريًا فى هذه الأفلام - مثل مشهد الحفل الراقص فى الفيلم الأول، ومشهد هجوم الجاموس البرى فى الثانى - هى التى دلت على أن التحريك بالكمبيوتر سوف يحل محل التحريك التقليدى. ومع غلق قسم التحريك ثنائى الأبعاد فى ديزنى عام ٢٠٠٣، كان الاعتراف الضمنى بالتصريح للصور ثلاثية الأبعاد المولدة كمبيوتريًا بأنها اللغة الجديدة للتحريك. ومن المفارقات - مع ذلك - أن أفلامًا مثل "نفخت فيه الروح" (٢٠٠١) الذى فاز بجائزة الأوسكار، للياباني هاياو ميزاكى (ولد عام ١٩٤٠)، و"كائنات فضائية متحولة" (٢٠٠١) من إخراج بيل بلايمبتون (ولد عام ١٩٤٦)، وفيلمه "الشعر إلى أعلى"، وأفلام تيم بيرتون (ولد عام ١٩٥٨)، وهنرى سيليك (ولد عام ١٩٥٢)، وأفلام إستوديوهات آردمان بأسلوب التحريك كادر كادر ثلاثى الأبعاد، هذه الأفلام أثبتت أن "التقاليد" لم تبتعد تمامًا.

التحريك ثلاثى الأبعاد بإيقاف الحركة (كادر كادر)

هناك نوعان من التاريخ لتحريك ثلاثى الأبعاد بتقنية إيقاف الحركة. التاريخ الأول هو أساسًا التقاليد الأوربية، للأفلام القصيرة بطريقة الكادر كادر، والتى صنعها فنانون فرديون، وسلسلة من أفلام الكادر كادر التليفزيونية الموجهة للأطفال. أما التاريخ الثانى، وهى فى معظمه تقاليد هوليوودية، فهو التاريخ "غير المرئى" للتحريك بتقنية كادر كادر كأحد فروع المؤثرات الخاصة فى الأفلام الروائية الطويلة. لقد تعقد هذا التاريخ أكثر بسبب أن التحريك ثلاثى الأبعاد بتقنية الكادر كادر كان له معالجتان أساسيتان، إما باستخدام الدمى أو نماذج الصلصال، لكنه يتضمن أيضًا أفلامًا تم صنعها بمختلف الأشياء.

كان جيه. ستيوارت بلاكتون (١٨٧٥-١٩٤١) وألبرت إى. سميث (١٨٧٥-١٩٥٨)، البريطانيان اللذان عملا فى الولايات المتحدة، هما اللذين قاما بصنع أول فيلم عرائس، وهو "سيرك هامبتى دامبتى" (١٩٠٨)، وبرغم ذلك فإن المخرج

البريطانى آرثر ميلبورن كوبر (١٨٧٤ ـ ١٩٦١) هو الذى صنع أول إعلان تحريك ثلاثى الأبعاد (واستخدم عيدان الكبريت)، ربما فى عام ١٨٩٩. ودخلت "عرائس كوبر إلى الحياة" مع أفلام مثل "أحلام أرض الدمى" (١٩٠٨) و"حلم صانع الدمى" (١٩١٣)، وأصبحت مادة تقليدية فى سينما التحريك البريطانية. وظهرت محاولات مماثلة فى "الحرب وأحلام مومى" (جوفانى باسترونى، ١٩١٣)، و"جاليفر الجديد" (ألكسندر بتو شكو، ١٩٣٥)، لكن الروسى لاديسلاف ستاريفيتش (١٨٨٢-١٩٦٥) هو أول من طور تقنية غير معتادة، فقد تأثر باهتمامه بعلم الحشرات فى خلق تحريك شخصيات ثلاثية الأبعاد من الحشرات، وكان فيلمه "انتقام مصور" (١٩١١) عن قصة حب ميلودرامية عن زوج وزوجة وعشيق، والذى يعكس وعيًا فائقًا بالذات، واستخدام السينما لتأمل السينما ذاتها. ومن أفلامه اللاحقة "فأر المدينة وفأر الريف" (١٩٢٦)، و"حكاية الثعلب" (١٩٣٠، وتم عرضه فى عام ١٩٣٨، وهى أفلام مهمة فى شكل إيقاف الحركة، وتعتمد على تقاليد فولكلورية قاتمة وغير أخلاقية، لكنها ظلت وحدها فريدة من نوعها حتى السنوات الأخيرة الحالية.

لقد كان هذا التجاهل يشير إلى أن التحريك المصنوع خارج الولايات المتحدة ـ فى الظل المهيمن لديزنى ـ كان يتم تهميشه فى الكتابات التاريخية عن التحريك. إن هذا لا يعكس فقط تجاهل الأعمال المهمة المختلفة جماليا، لكنه يعكس نبذ الأعمال المحلية (الأمريكية) المهمة ذاتها، إذا كانت تعكس الثقافات القومية، ونظرات بديلة إلى التجربة الإنسانية، ومن الحق القول أيضًا: إن التقاليد الأمريكية ـ خاصة فى سنوات التكوين الأولى ـ كانت كوميدية فى معظمها. لقد كانت البلدان الأخرى تطمح إلى أنواع أخرى من القصص والحكايات، ولها اهتمامات مختلفة خاصة بموضوعات القصص والجوانب الفنية. بل إنه حتى العمل الكوميدى لا بد أن يعكس فى النهاية تقاليد مختلفة تجاه الفكاهة، واستعادة هذا العمل ضرورية تمامًا للفهم الكامل للتحريك فى الثقافة السينمائية العالمية.

وبرغم ذلك فقد كان هناك فى الولايات المتحدة فنان التحريك الرائد ويليس أوبرايان (١٨٨٦-١٩٦٢)، الذى ألهم أجيالاً من الذين أطلقوا عليهم فيما بعد "فنانو المؤثرات". كان أوبرايان سعيدًا بأعمال أخيه الذى كان يغير أوضاع أشكال الصلصال التى يصنعها للمعارض فى معرض سان فرانسيسكو الدولى فى عام ١٩١٥، وبدأ فى تجريب أول سينما للكادر كادر، بواسطة صناديق الكبريت، ثم تبع ذلك بكوميديا عن فترة ما قبل التاريخ بفيلم "الديناصور والحلقة المفقودة" (١٩١٥). وفى عام ١٩٢٥ صنع "العالم المفقود" عن قصة لآرثر كونان دويل، يساعده صانع النماذج الموهوب مارسيل ديلجادو (١٩٠١-١٩٧٦)، الذى صمم نماذج طولها ١٨ بوصة، متأثرًا بلوحات تشارلز نايت الشهيرة عن الديناصورات، والموجودة فى متحف التاريخ الطبيعى فى أمريكا. ثم قامت شركة "آر كيه أو" بتكليف أوبرايان لصنع الفيلم الرائد "كينج كونج" (١٩٣٣)، الذى غير مكانة أعمال المؤثرات الخاصة، واستفاد تمامًا من نظام "العرض الخلفى" الذى صممه أوبرايان، وكان يجمع بين التمثيل الحى (بممثلين حقيقيين) فى الخلفية، مع تحريك بالدمى فى مقدمة الكادر، وهو ما كان قد استخدمه أوبرايان فى مشروع سابق لم يكتمل باسم "الخلق" (١٩٣٠). كان لفيلم "كينج كونج" درجة عالية من رد الفعل النقدى، حيث إنه كان يحتوى على ظلال جنسية وعنصرية، وإيحاءات معقدة ومركبة عن الخطط الإمبريالية المتوحشة. لقد بدت هذه الظلال مرة أخرى عندما أعاد بيتر جاكسون (ولد عام ١٩٦١) صنع الفيلم فى عام ٢٠٠٥، واستخدم مرة أخرى الجمع بين أداء اقتناص الحركة، وتحريك العرائس ثلاثية الأبعاد، والتحريك ثلاثى الأبعاد بالكمبيوتر، وهو الأسلوب الذى سبق له استخدامه بنجاح عند خلق شخصية جولام (الغول) فى ثلاثية فيلمه السابق "ملك الخواتم" (٢٠٠١، ٢٠٠٢، ٢٠٠٣).

(ملاحظة من المترجم: لعل من المفيد هنا تحديد الفرق بين تقنية الكادر كادر (أو إيقاف الحركة)، وبين اقتناص الحركة. التقنية الأولى تقوم على تصوير كادرات لشىء ما ـ كل كادر كأنه صورة فوتوغرافية ثابتة ـ وبين كل كادر والذى يسبقه أو

يليه اختلاف طفيف جدًا، وعند عرض هذه الكادرات فى آلة سينما يبدو الشىء كأنه يتحرك. أما تقنية اقتناص الحركة فتعتمد على الكمبيوتر الذى يرسم عليه الشخصية الكارتونية المتخيلة، ثم ربط كل نقطة بنقطة مشابهة فى ممثل حقيقى، وعندما يتحرك الممثل تتم ترجمة حركته إلى الشخصية على الكمبيوتر).

وأصبح أوبرايان فيما بعد هو الأستاذ الأكثر شهرة لكل فنانى التحريك بإيقاف الحركة، خاصة راى هاريهاوزن (ولد عام ١٩٢٠)، الذى ألهمه "كينج كونج"، وحاول تقليد هذا التكنيك فى أفلامه القصيرة، وبعد عمله مع الفنان الشهير جورج بال (١٩٠٨-١٩٨٠) فى "بوبيت تونز)، صنع هاريهاوزن أفلامه التعليمية القصيرة، وكان أولها "قصص الأم الإوزة"، ثم انضم إلى أوبرايان فى صنع "جو يانج القوى" فى عام ١٩٤٩. وكانت تلك بداية حياة فنية طويلة ومتميزة خلق فيها هاريهاوزن العديد من المخلوقات الفانتازية والأسطورية فى أفلام مثل "الوحش القادم من تحت الأرض بأربعين ألف متر" (١٩٥٣)، و"رحلة السندباد السابعة" (١٩٥٨)، و"جيسون والمغامرون" (١٩٦٣)، و"صدام العمالقة" (١٩٨١). وكانت تقاليد تلك المؤثرات التى أرساها هاريهاوزن تحتوى على التناقض الأصيل والمتأصل بأن المؤثر يجب أن يلفت الانتباه باعتباره "فرحة مبهرة"، لكنه فى الوقت ذاته يظل غير مرئى "كمؤثر". لقد كان هاريهاوزن يبذل جهدًا كبيرًا فى تحقيق التكوين الكادر كادر باستخدام نماذج ومخلوقات مصغرة تزداد تعقيدًا، يتم جمعها مع ممثلين حقيقيين وبيئات طبيعية، بما يمثل إنجازًا بالغ الأهمية فى الممارسة السينمائية. إن هاريهاوزن مرجع مهم فى تأثيره على فنانى التحريك المعاصرين، بدءًا من نيل تيبيت (ولد فى عام ١٩٥١) حتى جيمس كاميرون (ولد عام ١٩٥٤)، كما يشار إليه فى أفلام التحريك مثل "كابوس قبل الكريسماس" (هنرى سيليك، ١٩٩٣)، حيث يوجد مشهد قتال الهياكل العظمية تحت الماء، فى إشارة إلى معركة جيسون مع ستة هياكل عظمية فى "جيسون والغامرون"، وكذلك فى فيلم شركة بيكسار "شركة الوحوش المحدودة" (٢٠٠١)، حيث يحمل مطعم فاخر اسم هاريهاوزن.

ترك هاريهاوزن ميراثًا عظيمًا، لكن زميله ـ الذى كان موظفًا لديه ـ جورج بال صنع عملاً راقيًا، فقد استخدم تكنيك "تغيير الوضع" أو "الاستبدال" المختلف قليلاً، فإذا كان هاريهاوزن يصنع فى النماذج زيادة قليلة فى الوضع ثم يصورها كادرًا وراء الآخر، فقد صنع بال "بدائل" للنماذج أو العرائس: وجوهًا، أذرعًا، وسيقانًا، وما إلى ذلك ـ والتى كانت تصور تطور الحركة التى يخلقها، ثم يصورها الواحد بعد الآخر، كادرًا بعد كادر. وبرغم أنه تكنيك أكثر تعقيدًا، فقد ظل موجودًا فى الفترة الحالية، خاصة فى التحريك بالصلصال، واستخدم فى أفلام شركة "آردمان" فى إنجلترا، وبعد أن صنع بال أفلامًا مبكرة فى ألمانيا، انتقل إلى هولندا، هاربًا من صعود النازية، وأسس إستوديو عرائس كبيرًا ـ هو الأكبر ـ فى أوربا، ليصنع إعلانات مذهلة لشركات مثل فيليبس ويونيلفر، وصنع فى هوليوود "موبيت تونز"، وتتضمن "جاسبر وعود الفاصوليا" (١٩٤٥)، و"هنرى وبو المصنوع من الحبر" (١٩٤٦)، و"توبى وتوبا" (١٩٤٧)، ونجحت نجاحًا فائقًا، وبرغم سقوطها أحيانًا فيما يمكن تسميته "الفوارق الثقافية"، فيما يتعلق بتجسيد المسائل العرقية وتفسير الفكاهة الغربية. ومع ذلك ضمنت هذه الأول لبال شهرة ساعدته على إنتاج وإخراج أفلام روائية طويلة من نمط الخيال العلمى والفانتازيا، مثل "حرب العوالم" (١٩٥٣)، "توم ثامب" (١٩٥٨)، "آلة الزمن" (١٩٦٠)، "العالم العجيب للأخوين جريم" (١٩٦٣). تضمنت هذه الأفلام جميعها مشاهد مذهلة للتحريك بالعرائس، مثل "الرجل المتثائب" فى توم ثامب، الذى لا يُنسى أبدًا، وكانت جودة التحريك عند هاريهاوزن وبال تتفوق كثيرًا على الجهود المماثلة فى المجال، مثل "جاك القاتل العملاق" (١٩٦١) لتيم بار (١٩١٢-١٩٧٧)، وهو أحد التنويعات على "رحلة السندباد السابعة" (١٩٥٨) التى حاولت استثمار جماهيريته، وانضم بار فيما بعد إلى جين وارين (١٩١٦-١٩٩٧)، وواه تشانج (١٩١٧-٢٠٠٣) ليعملوا فى المؤثرات الخاصة لدى بال، وفى أعمالهم الخاصة فى شركة "بروجيكتس أنليميتيد".

استمر تراث بال فى أوربا، وتعزز وتطور على أيدى اثنين من تشيكوسلوفاكيا، وكانا متأثرين بتقاليد المسرح والعرائس القومية، وهما ييرى ترنكا (١٩١٢-١٩٦٩) ويان سفانكماير (ولد عام ١٩٣٤)، اللذان صنعا عددًا كبيرًا من الأفلام غير العادية، واتسعا بحدود تكنيك إيقاف الحركة والتقنيات الأخرى أيضًا. كانت رؤية ترنكا سياسية ورومانسية معًا، وقد ألهمته أفلامًا ممتازة مثل "أساطير تشيكية قديمة" (١٩٥٣)، و"حلم ليلة صيف" (١٩٥٥)، و"اليد" (١٩٦٥)، بينما كانت رؤية سفانكماير أكثر ثورية وتحديًا، تحطم التابوهات بجرأتها، وهو ما يبدو فى أفلام مثل "أليس" (١٩٨٨) و"أوتيك الصغير" (٢٠٠٠)، وهذه الأعمال القاتمة ألهمت الأخوين كواى اللذين يعملان فى إنجلترا، وكيهاشيرو كوا موتو (ولد فى عام ١٩٢٥) فى اليابان، وتيم بيرتون وهنرى سيليك فى الولايات المتحدة. وأعمال سفانكماير مهمة كمثال على الطرق التى يمكن بها استيعاب مبادئ الفكر المعاصر ووجهات النظر السياسية فى السينما التجريبية. إنه يستخدم الفن للتحريض (النقد الحاد للأنظمة السلطوية والقمع السياسى)، والرعب (استخدام الصور السريالية المستقاة من اللاوعى، لإثارة لحظات من الخوف والتكشف لدى جمهوره)، وهى تطبيقات فكرية على الوسيط السينمائى، ويجب أن تُفهم كمنهج فى خلق صورة مميزة وسرد بديل، وكان فيلم سفانكماير الأهم هو "أبعاد حوار" (١٩٨٢)، وهو عن تحلل التواصل، ويصور النزعات الوحشية والهدامة الكامنة فى الحوار الإنسانى، والفيلم مجاز مركب، وتعليق حاد على عجز الإنسان عن حل الاختلافات.

كانت الفترة المعاصرة قد شهدت ظهور إستوديوهات ويل فينتون فى الولايات المتحدة و"إستوديوهات آردمان للتحريك" فى إنجلترا، باعتبارها هى المتفوقة فى تحريك الصلصال. كان أسلوب كل منهما مختلفًا، لكنهما يعطيان قيمة لجماليات "الصلصال" كشىء متميز بصريًا وجذاب. وكان نيك بارك (ولد عام ١٩٥٨) - أشهر أبناء آردمان - قد صنع والاس، المخترع غريب الأطوار، وكلبه الذكى جروميت، اللذين أصبحا شخصيتين مشهورتين على مستوى العالم، وظهرا فى

أفلام بارك القصيرة "الخروج فى يوم عظيم" (١٩٨٩) و"السروال الخطأ" (١٩٩٣) و"حلاقة قريبة" (١٩٩٥). وبرغم أن أعمال بارك تتعامل مع تقاليد أوسع من الفكاهة الإنجليزية غريبة الأطوار، فإن لها ارتباطات واضحة مع التحريك بإيقاف الحركة الذى يصنع للأطفال عبر التليفزيون فى إنجلترا بواسطة جوردون موراى (ولد عام ١٩٢١)، وبوار وهاردويك فى أفلام مثل "جامبرويك جرين" (١٩٦٦) و"ترامبتون" (١٩٦٧)، وأوليفر بوستيدج (ولد عام ١٩٢٥)، وبيتر فيرمان (ولد فى ١٩٢٨) فى أفلام "أصحاب الرنين" (١٩٦٩) و"بابجبوس" (١٩٧٤)، وأفلام إيفور وود فى شركة فيلمفير مثل "عائلة وومبيل" (١٩٧٣) و"ساعى البريد بات" (١٩٨١). واستمرت الجودة العالية للتحريك ثلاثى الأبعاد للأطفال فى إنجلترا من خلال العديد من الأفلام التى صنعها جوسجروف هول، وقسم التحريك بشبكة "بى بى سى"، وشبكة "إس فور سى"، وظهرت أصداء لذلك فى الولايات المتحدة مع أفلام فى أوائل الستينيات، لجول باس (ولد عام ١٩٣٥) مثل "رودولف الظبى ذو الأنف الأحمر" (١٩٦٤)، و"حفلة الوحش المجنون" (١٩٦٨)، ولآرت كلوكى (ولد ١٩٢١)، الذى صنع شخصية الصلصال البسيطة التى تحمل اسم "جامبى" (١٩٥٥ وبعدها). وكانت أفلام ويل فينتون (ولد ١٩٤٨) مثل "الإسكافى مارتين" (١٩٧٦)، و"مغامرات مارك توين" (١٩٨٥)، وإعلانات شركة "زبيب كاليفورنيا" التى قدمت زبيبًا يغنى أغانى شهيرة، كانت هذه الأفلام تحمل بطرق مختلفة علامة متميزة فى التحريك بالصلصال فى الولايات المتحدة، وكانت تتنافس دائمًا مع تقاليد ديزنى، وفى الوقت الحاضر مع جماليات الصورة المولدة بالكمبيوتر السائدة حاليًا.

لقد كان فنانو إيقاف الحركة والصلصال يحتفون دائمًا بالعناصر "المادية والمهتمة بالنسيج" فى أعمالهم، باعتبارها الجاذبية المميزة لتقنية إيقاف الحركة ثلاثية الأبعاد، لكن أحد العناصر المهمة يظل هو المعالجة الحرفية البارعة للعمل، التى لا تعتمد على برنامج كمبيوتر جاهز، وإنما على القدرة على صنع الأشياء وبنائها، بالإضافة إلى الاستجابة لمتطلبات النماذج المصغرة فى تقنيات العرض

على الشاشة الكبيرة، والأفلام التى تحتوى على ممثلين حقيقيين. إن الجوهر فى ذلك هو مجرد "الاختلاف" والجاذبية البصرية للتحريك بإيقاف الحركة، وهو ما أدى إلى ظهور فنانين متميزين ومهمين، مثل سيرج دانوت بفيلمه "الأرجوحة السحرية" (١٩٦٥)، وجوان جرائز بفيلمها "موناليزا تهبط على سلم" (١٩٩٢)، وبارى بيرفيز بفيلمه "جيلبيرت وسوليفان" (١٩٩٩)، والذين بدأ كل منهم برؤية خاصة إلى المواد التى يستخدمها، والإحساس بالمساحة والمكان، والتدفق الزمانى للقصة. كما كانت أفلام بيتر لورد (ولد ١٩٥٣) وديفيد سبروكستون (ولد ١٩٥٤) مثل "محادثات التحريك" (١٩٧٨) و"قطع محادثة" (١٩٨٢ - ١٩٨٣)، أعمالاً رائدة فى الجمع بين التحريك وشريط الصوت "التسجيلى". كما حقق "هروب الدجاج" (٢٠٠٠) من إنتاج آردمان نجاحًا كبيرًا، وكان يمثل بقاء الأعمال ثلاثية الأبعاد فى سياق مادى (يحيى تقاليد التحريك بالصلصال - المترجم). وكانت سهولة وجاذبية الصور ثلاثية الأبعاد المولدة كمبيوتريًا تمثل تهديدًا جادًا لمثل هذا التكنيك، لكن السمات اللمسية، والحضور، التى يتسم بها التحريك بإيقاف الحركة بالعرائس أو الصلصال، استطاعت البقاء والحفاظ على تميزها الجمالى الخاص، ويشهد على إنجاز ومستقبل هذه التقنية أفلام مثل "عروس الجثة" (أو "العروس الجثة") (٢٠٠٥) لتيم بيرتون، والفيلم الطويل "والاس وجروميت: لعنة الإنسان الأرنب" (٢٠٠٥).

التحريك الرقمى

تاريخ التحريك بواسطة الكمبيوتر واستخدامه يبدأ خارج دائرة صناعات الترفيه، فقد ظهر كنتيجة للأبحاث العسكرية والصناعية التى سعت لاستخدام الصور الكمبيوترية لمحاكاة الآلات وطريقة عملها. وكانت وحدة "إينياك" (ENI- AC) التابعة للجيش الأمريكى فى جامعة بنسلفانيا، والتى أنشئت فى عام ١٩٤٦، هى أول كومبيوتر فى العالم يعمل بالبرامج، وبرغم أنه كان هائل الحجم فإنه قدرته على إجراء العمليات كانت محدودة، وعندما تم استخدام صمامات

الترانزيستور المصنوعة من السيليكون، والدوائر الكهربية المتكاملة، فى عام ١٩٥٨، أصبحت الكمبيوترات أكثر قوة، وتعددت استخداماتها، لكنها كانت لا تزال بعيدة عن المحاولات الإبداعية.

وكان جون وتينى (١٩١٧ ـ ١٩٩٥) هو الرائد فى هذا المجال، حين قام بتأسيس "موشن جرافيكس إنك"، وصنع مؤثرات ضوئية تماثلية بواسطة الكمبيوتر، وألهم ابنه جون ويتنى جونيور، الذى كان له توجهات وإبداعات أكثر تجارية، وقد شجعه على ذلك اختراع إيفان سازرلاند لآلة "اسكتشباد" فى عام ١٩٦٢، والتى كانت تساعد على "الرسم بالضوء" داخل الكمبيوتر، وكان ذلك هو أساس شركة "إيفانز وسازرلاند" كأول شركة تروج لرسوم الكمبيوتر كتقنية إبداعية. عمل ويتنى جونيور للشركة لفترة قصيرة قبل أن يلتحق بشركة "تريبيل آى"، ويتخصص فى خلق المحاكاة ثلاثية الأبعاد المولدة كمبيوتريًا. وبحلول عام ١٩٦٤، عندما أصبح متاحًا أول مسجل سينما رقمى، صنع جون سيتهورا "سيبرنيتيك ٥،٣" باستخدام الكروت المثقوبة والشرائط، متخيلاً الفيلم الكمبيوترى التجريدى فى ذهنه، ليرى نتيجته على الشاشة للمرة الأولى باستخدام مسجل فى شركة جنرال دايناميكس" فى سان دييجو.

أما إيد إيمشويلر (١٩٢٦-١٩٩٠)، فقد كان قد عمل بنظام الفيديو جرافيك التماثلى لمشاريعه فى بداية السبعينيات، ليصنع فيلمه الرائد "حجر الشمس" (١٩٧٩)، وهو عمل كمبيوترى ثلاثى الأبعاد من ثلاث دقائق، مستخدمًا انتقالات حركة كادرًا كادر تقليدية مع لون فى حالة حركة، ليخلق حركة فى الصور الساكنة، وهو ما كان سابقًا على تطور أى برنامج أو أداة لإنجاز مثل هذا العمل، وهناك رائدًا آخر، هو لارى كوبا، الذى صنع "التينة الأولى" فى عام ١٩٧٤، ثم عمل فى فترة لاحقة مع جون وتينى الأب فى فيلم "ارابيسك"، ولم يكن أى من هذين الفيلمين مجرد فيلم تجريبى، لكنه كان بحثًا فى العلاقة بين علم الهندسة، والحساب، والجرافيك، كما يمكن التعبير عن هذه العلوم من خلال الكمبيوتر.

ومن أهم التطورات فى هذا المجال إنشاء جورج لوكاس (ولد عام ١٩٤٤) لمجموعات كانت النواة لشركة (الضوء والسحر الصناعيان) (ILM) ثم شركة "بيكسار" التى أسسها ستيف جويز (ولد عام ١٩٥٥) ,مؤسس شركة أبل، بعد أن اشترى وحدة تطوير وأبحاث الكمبيوتر فى "لوكاسفيلم" فى عام ١٩٨٥. والتحق روبرت آبل (١٩٣٧ ـ ٢٠٠١) ـ رائد تقنيات كاميرا التحكم فى الحركة ـ بفريق لوكاس، واشترك فى تطوير العمل فى فيلم "حرب النجوم" (١٩٧٧)، وبدأ فى بحوث مع "إيفانز وسازرلاند" حول تطبيقات التحريك بالكمبيوتر فى صناعات الترفيه. لكن لم تظهر أولى تطبيقات الصورة المولدة كمبيوتريًا المقنعة إلا فى عام ١٩٨٢، أولاً فى ديزنى مع فيلم "ترون" (١٩٨٢)، ثم فى "مشهد "سفر التكوين" فى "مسار النجوم: غضب الخان" (١٩٨٢).

لكن كان من الواضح أن البحث والتطوير الذى تولته (آى إل إم) يطمح إلى ما هو أبعد من استخدام الجرافيكس الكمبيوترية كمجرد أحد المؤثرات البصرية؛ لكنه كان يسعى إلى تأسيس هذه التقنية كنموذج جدي لعملية صنع الأفلام ذاتها، وبهذا فإنه يخلق طريقة ما بعد فوتوغرافية للسينما. ترك جون ويتنى "تريبيل آى" ليؤسس شركة "الإنتاجات الرقمية"، وكان مسئولاً عن الخطوة التالية المهمة فى تطوير الصورة المولدة كمبيوتريًا، عندما خلق ما يزيد على خمس وعشرين دقيقة من المادة لفيلم "آخر محاربى النجوم" (١٩٨٤). وفى عام ١٩٨٥، أكدت ثلاثة أعمال أن الصور المولدة كمبيوتريًا سوف يكون لها دور مهم تلعبه فى أفلام المستقبل: "مغامرات أندريه ووالى بى" لجون لاسيستر (ولد عام ١٩٥٧)، لشركة "آى إل إم"، والذى أظهر علامات مميزة مبكرة لأسلوب لاسيستر فى الجمع بين تحريك الشخصيات قريبة الشبه من الكارتون، مع جماليات الكمبيوتر، و"تونى دى بلترى" لدانييل لانجلوا (ولد عام ١٩٦١)، والذى كان أول أداء مقنع لشخصية مولدة كمبيوتريًا، فى دور عازف البيانو العجوز. كذلك "التماع"، فيلم روبرت أبيل الإعلانى الذى مولته شركة "معلومات الأغذية المعلبة"، وفيه روبرت (إنسان آلى) يتسم بالجاذبية الجنسية، ويستخدم تقنية بدائية ـ وإن كانت فعالة ـ لاقتناص

الحركة. وبرغم أن هذه الأعمال كانت بدائية بشكل ما، فإنها كانت علامة على إمكانية تحقيق سرد يعتمد على رسم الشخصية، فى السياق الجمالى الجديد، وفى الوقت ذاته الاعتماد على صورة سينمائية من أفلام الكارتون الأولى التى صنعها تشاك جونز وتيكس أفيرى. كان فيلم "تونى دى بلترى" يستخدم برنامج كمبيوتر، هو الأساس لخلق برنامج "سوف إيمدج"، مع شركة "إلياس ووترفرانت"، وهى من أكبر شركات برامج التحريك الكمبيوترية فى العالم.

وبرغم أن التقدم فى تطور الصورة المولدة كومبيوتريًا كعملية كان تتم موازنته فى البداية بتكاليفه، وقيوده التقنية، وبطء التنفيذ، وعدم وجود مجموعة البرامج الكمبيوترية بشكل متفق عليه، فإن فيلم جيمس كاميرون "المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١) أظهر أن الصورة المولدة كمبيوتريًا يمكن استخدامها فى رواية القصص بشكل فعال، ولأهداف جمالية يمكن أن تنجح على مستوى مختلف عن المستويات المتصورة قبل ذلك. ومع مزيد من وضع معايير للبرامج الكمبيوترية المطلوبة، تكاثرت وحدات الإنتاج، وأصبحت الصورة المولدة كمبيوتريًا أداة أساسية للتعبير فى قطاع الترفيه التجارى، وفى السينما، وألعاب الفيديو، ووسائط متعددة أخرى.

وعزز فيلم "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣) مكانة الصور المولدة كمبيوتريًا كأداة سينمائية مهمة فى خلق الديناصورات فائقة الواقعية فى الفيلم، كما أن فيلم "كينج ونج" أثبت أهمية التحريك بإيقاف الحركة أكثر من كونه مؤثرًا خاصًا فى خلق كينج كونج، وإعادة بيتر جاكسون للفيلم زادت من مجال المؤثرات البصرية مرة أخرى فى الحقبة المعاصرة. وهكذا تغيرت عملية ممارسة سينما التحريك ذاتها مع ظهور الكمبيوترات، كما لو أن العمل الشاق بطريقة الرسم على رقاقة السليولويد (والتحبير والطبع) يمكن إنجازه الآن بالكمبيوتر. كما حدثت ثورة فى عمليات ما بعد التصوير بالنسبة للأفلام الروائية، عن طريق تطبيقات الكمبيوتر ودورها الأصيل كمؤثرات خاصة تقوم بها هذه العمليات. وأصبح التكوين الرقمى داخل الكادر، والكاميرا التى يتم التحكم فى حركتها، معتادين فى

صنع الأفلام الروائية بشكل سريع نسبيًا، لكن أعمال شركة بيكسار هى التى أعطت الأولية للبحث والتطوير فى خلق روائى طويل كامل بالتحريك كمبيوتريًا، وهو نموذج يحاكى رغبة ديزنى فى استخدام "السيمفونيات السخيفة" خلال أوائل العشرينيات وأوائل الثلاثينيات كنماذج أولى يمكن له فى النهاية أن يستخدمها لصنع "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧)، فقد كانت شركة بيكسار تصنع كل عام فيلمًا قصيرًا: "لوكسو جونيور" (١٩٨٦)، و"حلم ريد" (١٩٨٧)، و"دمية القصدير" (١٩٨٩)، وغيرها، كمقدمة لفيلم "قصة لعبة" (١٩٩٥)، وهو الفيلم الروائى الطويل الرائد بالصور المولدة كمبيوتريًا، والذى قدم شخصيات أيقونية مثل وودى وباز.

وكان فيلم "إعادة تشغيل" (١٩٩٣) مساويًا فى الأهمية وإن لم يكن رائدًا، وكان أول فيلم تحريك تليفزيونى بالصور المولدة كومبيوتريًا، من إنتاج إيان بيرسون، وجافين بلير، وفيل ميتشيل. (عادة يستخدم مصطلح "الإنتاج" فى أفلام التحريك المعاصرة كإشارة لمجموعة من المخرجين، وذلك لأن صنع الفيلم يتضمن اشتراك المخرج فى عملياته التقنية - المترجم) وهو فيلم يتأمل صناعة الفيلم ذاته، يستخدم الكمبيوتر كموضوعه السردى، ويصور مدينة مين فريم (الكادر الرئيسى) حيث يناضل بوب، وإنزو، وصديقهما دوت ماتريكس ضد الفيروسين ميجابايت وهكساديسيمال. كما كان كريس ويدج (ولد عام ١٩٥٨) عمل فى البداية لدى شركة "ماجى" التى يديرها مجموعة من علماء الذرة، والذين يخلقون صورًا من المعلومات، واستمر ويدج فى العمل فى المؤثرات الرقمية فى فيلم "ترون". وبعد ذلك كون ويدج وبعض أعضاء "ماجى" شركتهم الخاصة "بلو سكاى" فى عام ١٩٨٧، ليصنعوا شعارات شبكة "إم تى فى" التليفزيونية، وصراصير راقصة فى فيلم "شقة جو" (١٩٩٦)، وكائنات فضائية تسبح فى "بعث الكائن الفضائى" (١٩٩٧)، و"بانى" (١٩٩٧) الذى فاز بأوسكار الفيلم القصير بالتحريك. كما ابتكرت شركة بلو سكاى برنامجها الخاص المسجل باسمها لتعقب الأشعة الضوئية، والذى ساعد الشركة على تحقيق بصمتها الجمالية فى "العصر

الجليدى" (٢٠٠٢) و"بشر آلين، ربوبوتس" (٢٠٠٤)، والعمل داخل فوكس بأسلوب مشابه لما تفعله بيكسار مع ديزنى.

ومع نجاح الصور المولدة كمبيوتريًا على مجال واسع أو صغير، تدفقت الاستثمارات فى هذه التقنية، وأصبحت هى الجماليات السائدة فى أفلام التحريك الروائية الطويلة وبرامج الأطفال، كما ظهرت بالضرورة تنويعة من المعالجات فى استخدام التحريك بالكومبيوتر فى حقبة ما بعد فيلم "قصة لعبة"، فإذا كانت شركة "دريم ووركس"/ SKG قد ظهرت منافسًا قويًا لشركة بيكسار، بأفلام مثل "شريك" (٢٠٠١)، فقد استمرت بيكسار فى ابتداع أفلام مثل "البحث عن نيمو" (٢٠٠٢)، و"الخارقون" (٢٠٠٤)، وابتكرت برنامجًا يمتد بمجال استخدام التطبيقات الرقمية، ودمجت صورًا تحت الماء بجماليات تشبه أفلام الكارتون. ومع كل فيلم روائى طويل جديد كان يأتى ابتكار جديد، مثل دقة واقعية تصوير شعر الرأس فى فيلم "الخارقون". وتخصصت شركات مثل "ريذيم" و"هيوز" فى المؤثرات البصرية بالتحريك، فى أفلام تصور حيوانات حقيقية مثل "قطط وكلاب" (٢٠٠١)، وطورت شركة "سونى بيكتشرز إيمدج ووركس" تعقيد المؤثرات الخاصة فى أفلام مثل "سبايدرمان ٢" (٢٠٠٤)، أما شركة "كور" للصور الرقمية فى تورنتو بكندا طيفًا واسعًا من أفلام الأطفال التليفزيونية الجذابة مثل "أنجيلا أنا كوندا" و"عائلة سافوم"، و"قدم فرانى"، وظهر فنانون مثل كارل سيمس، ويوشيرو كواجوشى، وويليام لاثام، وروث لينجفورد، وجيمس باترسون، وأميت بيتارو، وتوميكا ساتوشى، وجونى هاردستاف، ومارك كراست، ورون ريك، الذين عارضوا المظهر والأسلوب السائدين، واستخدموا المجال الواسع لباقات برامج الكمبيوتر لخلق ما يمكن وصفه بأنه الهدف الطليعى أو التجريبى للشكل المولد كمبيوتريًا. ومن الواضح أنه بقدر ما تصبح باقات البرامج المختلفة متاحة وسهلة الاستخدام، ويصبح - استخدام الكمبيوتر كأداة إبداعية من أدوات الصناعة المعتادة، فإنه سوف يتسع ويتنوع معالجات وتقنيات التحريك فى مجال الصورة المولدة كمبيوتريًا. وبأكثر من معنى، فإن مصطلح "الوسائط الجديدة" يبدو كأنه

يتكرر، كما يبدو أن من الممكن أن "الصورة المولدة كمبيوتريًا" سوف تصبح جزءًا من قاموس الممارسة الإبداعية للتحريك.

طرق بديلة

مصطلح "الطرق البديلة" يستدعى السؤال: بديلة لأى شىء؟ داخل سياق التحريك، فإن الطرق التى سوف نناقشها هنا هى فى الأساس تعمل بدائل للطرق المستخدمة فى سياق الإنتاج التجارى، وتعارض على نطاق واسع الجماليات السائدة للصور المولدة كمبيوتريًا فى السينما الروائية الطويلة، والعرائس التقليدية، وتحريك النماذج، والطريقة البدائية الأولى للرسم على رقاقة السليولويد. وهناك أيضًا معارضة "لأسلوب ديزنى"، سواء على المستوى البصرى أو مستوى التيمة، ليكون هناك تناول أكثر شخصية يترك أثر الفنان على العمل، وهو التناول الذى يحدد التكنيك الذى يبرز مظهرًا بالغ الخصوصية.

كانت مثل هذه الأفلام فى السابق يطلق عليها التحريك التجريبى، وذلك يعكس إلى حد ما الطابع الشخصى لصانع الفيلم على العمل، والروابط القوية بين العمل والتناول الطليعى أو الشخصى فى الفنون الرفيعة. ولقد أصبح مصطلح "التحريك التجريبى" أكثر ارتباطًا بالعمل غير الموضوعى، وغير الخطى، والذى يعتقد بعض الأشخاص أنه الشكل الأنقى للتحريك، لكنه من ناحية أخرى يسىء تفسير مجموعة كاملة من الأعمال ليست بالضرورة شديدة التقدمية فى "تجريبيتها"، لكنها ببساطة نوع مختلف عن التحريك ثلاثى الأبعاد، أو الكارتون ثنائى الأبعاد، "الكلاسيكى" أو التقليدى. (ملاحظة للمترجم: فى الفقرة السابقة يعنى مصطلح "غير الخطى" أنه العمل الذى لا يتم إنجازه بطريقة "خط التجميع الآلى"، حيث يقوم كل فرد بصنع جزء من العمل، فلا يسمح له بترك بصمته الشخصية عليه، لذلك فإن العمل "غير الخطى" هو العمل الشخصى جدًا). إنه فى الأساس تحريك "تطورى"، بمعنى أنه استجابة - أو مقاومة - للتقنيات

التقليدية، بروح خلق عمل شخصى أو رؤية شخصية، لا يمكن تحقيقها فى سياق إستوديو كبير، أو داخل مجال الترفيه الجماهيرى.

والأفلام التجريدية التى صنعها والتر روتمان (١٨٨٧-١٩٤١)، وفايكنج إيجلينج (١٨٨٠-١٩٢٥)، وهانز ريشتر (١٨٨٨-١٩٧٦)، فى بداية العشرينيات، يتم فهمها عادة كعلامة على بعض الطرق التى كونت مبادئ التحريك المستخدم فى خدمة التناول الحداثى لصناعة الأفلام. وفيلم "ريذموس ٢١" (١٩٢١) الذى صنعه ريشتر مع إيجلينج، كان يسعى لاستخدام الشكل والقالب كتعبير عن الفكرة والحركة فى حد ذاتهما. أما "الباليه الميكانيكى" (فيرنان ليجيه، ١٩٢٤)، والذى يقدم تحريكًا مرسومًا مباشرة على الفيلم، ومؤثرات تحاكى أسلوب ميلييس، بالإضافة إلى تمثيل حى، كان يوضح استخدامًا واعيًا بالذات وعيًا كاملاً، كنموذج للمقاومة الإبداعية لثقافة الاستهلاك، وثقافة الآلة الحداثية. أما المزيج الحركى من الشكل المجرد والصوت لخلق نوع من "الموسيقى البصرية" فقد كان أوسكار فيشينجر (١٩٠٠-١٩٦٧) رائدًا له خلال الثلاثينيات فى أعمال تجريبية مثل "تكوين بالأزرق" (١٩٣٥). أما أعمال لوتيه راينجر (١٨٩٩- ١٩٨١) فقد نجحت فى الجمع بين عمل تجريدى وسرد بصرى يصل إلى جمهور أعرض، باستخدام تكنيك القص واللصق، وتحريك السيلويت، خاصة فى فيلمها "مغامرات الأمير أشميد" (١٩٢٦). وقد كانت تتعاون مع بيرتولد بارتوش (١٨٩٣-١٩٦٨)، الذى صنع فيما بعد فيلم "الفكرة" (١٩٣٢)، وهو سرد شاعرى فى ثلاثين دقيقة، ذو إبداع تقنى راق.

وعندما ظهر النموذج الصناعى فى إنتاج التحريك فى إستوديو ديزنى وأماكن أخرى بين عامى ١٩٢٤ و١٩٤١ (أى نموذج خط التجميع الآلى حيث لا يترك الفنان طابعه على العمل ـ المترجم)، استمر مع ذلك العمل التجريبى، فقد عملت مارى إيلين بوت (١٩٠٦-١٩٨٣) وليون ثورمين فى فكرة الرسم بشفرات إلكترونية محددة مسبقًا، فى أفلام مثل "محيط الضوء والصوت وإمكانية تزامنهما" (١٩٣٢)، بينما خلق أليكساندر أليكسييف (١٩٠١-١٩٨٢) وكلير باركر أسلوب

شاشة الدبابيس، حيث تضاء شاشة موضوع عليها دبابيس (فى أوضاع مختلفة وبزوايا مختلفة - المترجم) لتخلق صورًا فى فيلم "ليلة على جبل أحرد" (١٩٣٤). وكان الأكثر تأثيرًا لين لاى (١٩٠١-١٩٨٠)، ونورمان ماكلارين (١٩١٤-١٩٨٧)، واللذان كان يعملان فى وحدة "جى بى أو" السينمائية، تحت رعاية جون جريرسون، ليطور أشكالاً تجريبية مهمة. كان فيلم لين لاى "صندوق الألوان" (١٩٣٥) مرسومًا مباشرة على الفيلم، أما "وشم التجارة" (١٩٣٧) فيستخدم طريقة الإستنسل على لقطات تسجيلية. أما ماكلارين، الذى استمر فى العمل مع جريرسون فى "هيئة السينما القومية" فى كندا، فقد مضى فى التجريب بتقنيات عديدة، تتضمن التحريك المباشر تحت الكاميرا، واستخدام الممثلين الحقيقيين بتصويرهم كادرًا وراء كادر، والقص واللصق، والكولاج، والرسم بالطباشير والباستيل، ليصنع العديد من الأفلام المهمة مثل "اذهب أيها القلق السخيف" (١٩٤٩)، و"جيران" (١٩٥٢)، و"خطوة لاثنين" (١٩٦٨). لقد أدرك لاى وماكلارين أن التحريك يجمع بين فروع ووسائط فنية مختلفة، واستغلا علاقات التحريك مع الرقص، وفنون الأداء، والفن التشكيلى، والنحت، والحفر.

كانت هذه الفترة من التجريب المكثف فى الثلاثينيات هى التعبير الأنقى عما يمكن للتحريك أن يحققه ليتجاوز الكارتون الأمريكى، والتقاليد الأوربية لتحريك العرائس بطريقة إيقاف الحركة، كما كانت توضح أن التحريك يستحق أن يكون "فنًا رفيعًا". فقد ظل التحريك بالكارتون غير معترف به كشكل فنى برغم الاهتمام النقدى والثقافى بإستوديو ديزنى مع "الأميرة البيضاء و الأقزام السبعة"، و"بينوكيو" (١٩٤٠)، وكان رد فعل ديزنى هو فيلم "فانتازيا" (١٩٤١) (ينطقها الأمريكيون "فانتيجيا" بتعطيش حرف الجيم - المترجم)، والذى كان يطمح للجمع بين الموسيقى الكلاسيكية والتحريك ذى الطابع الغنائى، بروح الفنانين التجريديين، وظهرت استجابات مختلفة لهذا الفيلم، ساعدت على تأسيس التفريق بين أنواع مختلفة من التحريك، وهى النزعة التى استمرت فى الفترة المعاصرة. ومع ذلك فإن التحريك كله يمكن اعتباره "تجريبيًا" بفضل

اختلافه الجمالى والتقنى والثقافى، حتى لو كان متداولاً بشكل مستمر فى الثقافة السائدة. لقد كان الفنان الراحل جول إنجيل (١٩٠٩-٢٠٠٣) ـ برغم اعتباره فنانًا تجريبيًا ـ يعمل فى أفلام ديزنى الروائية الطويلة، وطور شخصيات (كارتونية ـ المترجم) مثل جيرالد ماكبوينج بوينج، ومستر ماجو فى شركة "يو بى إيه"، كما عمل فى مشروعات شخصية، بما يعنى رفضه وضع حدود زائفة داخل المجال. وما هو بشأن "التحريك" البديل، برغم ذلك، هو إبداعه فى استخدام المواد والتقنيات. كان روبرت برير (ولد عام ١٩٢٦) يستخدم بطاقات الملفات ذات الألوان والأشكال المختلفة فى فيلمه "إل إم أو" (١٩٧٨)، ليخلق تيارًا بصريًا من وعى الفنان وهو يخلق فنه، أما كارولين ليف (ولدت عام ١٩٢٦) فقد استخدمت الرمل فوق الزجاج فى فيلمها "البومة التى تزوجت إوزة" (١٩٧٤)، والحبر فوق الزجاج فى "الشارع" (١٩٧٦)، لتبرز القاعدة الجوهرية فى تحول الأشكال فى التحريك، عندما يتحول أحد المشاهد مباشرة إلى مشهد آخر، أما يان سفانكماير فيستخدم فى "أبعاد الحوار" (١٩٨٢) كل أنواع المواد، يكرمشها ويكورها، لكى يوضح الصرع المتأصل فى التواصل الإنسانى، كما استخدم الأخوان كواى بقايا الأشياء المهملة فى فيلم "شارع التماسيح" (١٩٨٦)، لخلق إحساس بعالم آخر متجاوز للطبيعة، وخلفت فيرا نيوباوير (ولدت عام ١٩٤٨) شخصيات من التريكو فى حواديت تراجع فيها المضمون من خلال نظرة نسوية فى فيلم "ذئب مصنوع من الصوف" (٢٠٠١). وفى السنوات الأخيرة المعاصرة برز فن المفاهيم، بما ساعد على استخدام كل المواد والسياقات، للإيحاء بصناعة الفن، وبمعنى ما فإن التحريك كان دائمًا شكلاً فنيًا يعمل بهذه الروح، يحدد المفاهيم من خلال الاختيار، والمعالجة، وتطبيق مواد جديدة وتقنيات جديدة.

انظر أيضًا:

"أفلام الكارتون"، "أفلام الأطفال"، "السينما التجريبية" "المؤثرات الخاصة"، "شركة والت ديزنى"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bell, Elizabeth, Lynda Haas, and Laura Sells, eds. *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture.* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Brophy, Philip, ed. *Kaboom!: Explosive Animation from Japan and America.* Sydney, Australia: Museum of Contemporary Art, 1994.

Cohen, Karl F. *Forbidden Animation.* Jefferson, NC, and London: McFarland, 1997.

Faber, Liz, and Helen Walters. *Animation Unlimited: Innovative Short Films Since 1940.* London: Laurence King, 2004.

Furniss, Maureen. *Art in Motion: Animation Aesthetics.* London: John Libbey, 1998.

Klein, Norman M. *Seven Minutes: The Life and Death of the American Cartoon.* New York: Verso, 1993.

Lent, John A., ed. *Animation in Asia and the Pacific.* London and Paris: John Libbey, 2001.

Leslie, Esther. *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory, and the Avant Garde.* London and New York: Verso, 2002.

Napier, Susan J. *Anime: From Akira to Princess Mononoke.* New York: Palgrave, 2001.

Pilling, Jayne, ed. *Women and Animation: A Compendium.* London: British Film Institute, 1992.

Russett, Robert, and Cecile Starr. *Experimental Animation: Origins of a New Art.* New York: Da Capo, 1988.

كتب هذا الفصل

بول ويلز

يان سفانكماير

(ولد فى براج، تشيكوسلوفاكيا، فى ٤ سبتمبر عام ١٩٣٤)

درس يان سفانكماير النحت، والتصوير التشكيلى، والحفر، وكتابات الفنانين السرياليين، فى كلية الفنون التطبيقية فى براج فى بداية الخمسينيات، ليدخل فى النهاية أكاديمية براج الشهيرة لفنون الأداء فى عام ١٩٥٤ ليدرس العرائس والسينما وهذه المهارات المتعددة التى تجمع العديد من الفروع الفنية جعلت سفانكماير يتأهل ليكون مخرجًا ومصممًا فى مسرح العرائس التشيكى التابع للدولة فى عام ١٩٥٨، كما ضمنت له العمل فى مسرح سيمافور للأقنعة فى عام ١٩٦٠. وكانت أفلامه الأولى "الخدعة الأخيرة" (١٩٦٤)، و"لعبة بالأحجار" (١٩٦٥)، و"بانش وجودى" (١٩٦٦) توضح العلامة المميزة له فى الجمع بين الفنون، والعلاقة الخاصة بين تحريك العرائس والأشياء، والممثلين الحقيقيين، وآلية الأداء، والأماكن ذات الطابع "النفسى".

كان أكثر المؤثرات على سفانكماير هو السياق السلطوى الذى كان يعمل فيه. فبعد ربيع براج عام ١٩٦٨، ونقده المتضمن للشيوعية فى فيلم "يوميات ليوناردو" (١٩٧٢)، تم منعه من صنع أفلام التحريك لمدة سبع سنوات، وعندما سُمح له بالعودة لصناعة الأفلام، وافق على صنع اقتباسات تمت الموافقة عليها عن أعمال أدبية، وجاءت أعماله عن رواية هيو والبول "قلعة أورانتو" (١٩٧٧)، وإدجار آلان بو "سقوط منزل الحاجب" (١٩٨١)، تشبه عمله المقتبس فى فترة لاحقة عن بو "البندول والحفرة والأمل " (١٩٨٣)، وعن مقطوعات لويس كارول "جابروكى" (١٩٧١)، والفيلم الروائى الطويل "أليس" (١٩٨٨). فكل هذه الأعمال نقد سيرالى

حاد للأنظمة السلطوية والقمع السياسى، وتستخدم صورًا لا عقلانية مستقاة من اللاوعى.

وكان عمله القاتم الأهم هو "أبعاد الحوار" (١٩٨٢) ممنوعًا من العرض فى تشيكوسلوفاكيا، لكنه نال نجاحًا عالميًا كمجاز ثرى حول فشل التواصل الشخصى والسياسى. وكان فيلمه "فى غرفة البدروم" (١٩٨٣) بحثًا فى سيرته الذاتية عن طفولته، فهو يرسم الخوف من المجهول والأشياء المتحولة فى أشكالها فى مخزن البدروم. كما رأى كثيرون تشابهًا فى الخوف من ذكريات الطفولة فى فيلم "أليس"، حيث يرى فى مدينة الملاهى فى رواية كارول عالمًا كابوسيًا من الصور المثيرة للقلق، والتى توحى بالموت، والتحلل، والحطام، والتى يقذفها اللاوعى والرغبات المعقدة.

وأدى سقوط الشيوعية فى النهاية إلى فيلم "ظلام/ ضوء/ ظلام" (١٩٨٩)، وهو حكاية عبثية عن قدرة الإنسان على التحمل فى ضوء القمع، وفيلم آخر موجز لتشيكوسلوفاكيا فى فترة ما بعد الحرب، هو "موت الستالينية فى بوهيميا" (١٩٩٠)، والذى يحتفظ بالشك المخيف من القمع حتى فى الدولة الديمقراطية الجديدة، وكانت أفلامه التالية هى "فاوست" (١٩٩٤)، و"متآمرو اللذة" (١٩٩٦)، و"أوتيك الصغير" (٢٠٠٠)، وهى تجمع بين التمثيل الحى والتحريك، لكنها تستمر فى قلقه حول "الحياة" داخل الأشياء المتناثرة، وإعادة تشكيل "الجسد"، والذكريات السريالية والهدامة القادمة من اللاوعى.

مشاهدات مقترحة

"الخدعة الأخيرة" (١٩٦٤)، "يوميات ليوناردو" (١٩٧٢)، "أبعاد الحوار" (١٩٨٢)، "أليس" (١٩٨٨)، "غذاء" (١٩٩٢)، "أوتيك الصغير" (٢٠٠٠).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Field, Simon, Guy L'Eclair and Michael O'Pray, eds. *Afterimage 13: Animating the Fantastic*. London: Afterimage/British Film Institute; Autumn 1987.

Hames, Peter, ed. *Dark Alchemy: The Films of Jan Svankmajer*. Westport, CT: Praeger, 1995.

Hoskovà, Simeona, and Kveta Otcovski, eds. *Jan Svankmajer: Transmutation of the Senses*. Prague: Edice Detail, Central Europe Gallery and Publishing House, 1994.

Pilling, Jane, ed. *A Reader in Animation Studies*. London: John Libbey, 1997.

Svankmajer, Jan, and Eva Svankmajer. *Animus Anima Animation*. Prague: Slovart Publishers and Arbor Vitae—Foundation for Literature and Visual Arts, 1998.

بول ويلز

نورمان ماكلارين

(ولد فى إستيرلينج، إسكتلندا، فى ١١ أبريل ١٩١٤، وتوفى فى ٢٧ يناير ١٩٨٧)

كان نورمان ماكلارين واحدًا من أكثر الشخصيات ابتكارًا وتأثيرًا فى فن التحريك، وطوال حياته عمل فى أى عدد من التقنيات، مثل التصوير التشكيلى، والرسم، والخربشة المباشرة على الفيلم، وتصوير الممثلين الحقيقيين كادرًا وراء كادر، وإيقاف الحركة بالرسم بالطباشير، والتكوين المتعدد، وشريط الصوت المرسوم باليد، والقص واللصق، وتحريك الأشياء ثلاثى الأبعاد، وبالإضافة إلى التأثير المتضمن فى أعماله على الفنانين الآخرين، فإنه قام برعايتهم، وحافظ على موقف منادٍ بالسلام، ويسارى، وإنسانى، فى أعماله الإبداعية، كما يتضح مبكرًا فى فيلمه خلال الدراسة "جحيم غير محدود" (١٩٣٦).

تعلم ماكلارين فى مدرسة جلاسجو للفن فى عام ١٩٣٣، وصنع أول أفلامه التجريبية "بدون كاميرا" فى عام ١٩٣٤، ودخل بفيلميه "الكاميرا تصنع ابتهاجًا" و"كوكتيل ألوان" فى مهرجان جلاسجو السينمائى فى عام ١٩٣٦. وبرغم أنه كان يعتقد أن الفيلم الأول سوف يكون "بطاقة التعريف" بمهاراته للصناعة، فإن الفيلم الثانى هو الذى جذب انتباه السينمائى التسجيلى جون جريرسون، الذى دعا ماكلارين للعمل فى وحدة السينما فى "مكتب البريد العام" (جى بى أو)، ليعمل فى البداية على الكاميرا فى فيلم "دفاع مدريد" (١٩٣٦)، ثم بتشجيع من المدير الجديد للإستوديو، ألبيرتو كافالكانتى، صنع فيلم "الحب على الجناح" (١٩٣٨) و"مخللات كثيرة" (١٩٣٨)، وقد منع الفيلم الأول لاستخدامه صورة العضو الذكرى أو ما يشابهه. ثم يلقى ماكلارين دعوة من "متحف التصوير التشكيلى غير

الموضوعى" (جوجينجهايم) فى نيويورك، لكى يصنع العديد من الشرائط التجريدية التى تبدأ مرة أخرى بمجرد انتهائها، مثل "أليجرو" (١٩٣٩) و"نقاط" (١٩٤٠)، لكنه نجح أيضًا فى صنع فيلمين شخصيين، هما "نجوم وشرائط" (١٩٣٩)، الذى استخدم العلم الأمريكى كخلفية، وعمل إلكترونى تجريبى مع مارى ألين بوت، هو "رياضة الشبح" (١٩٣٩).

كان جريرسون قد انتقل آنذاك ليؤسس هيئة السينما القومية فى كندا (إن إف بى)، وانضم ماكلارين له، وأصبح مديرًا لوحدة التحريك المنشأة حديثًا فى عام ١٩٤٣. ومن خلال الحرية الإبداعية التى منحتها له الهيئة، بدأ فى حياة فنية يسعى فيها لتقديم التحريك كشكل فنى، خاصة بالاعتماد على العلاقة بين التحريك والرقص فى أفلام مثل "وميض شاحب" (١٩٥٤) و"خطوة لاثنين" (١٩٦٨)، كذلك الاستخدام الإبداعى للصوت فى فيلم "اذهب أيها الحرص الغبى" (١٩٤٩) و"تزامن" (١٩٧١). إن رغبة ماكلارين فى تجاوز الحدود القومية والإثنية فى أعماله، وتحقيق إبداع جمالى وتقنى خلاق، كانت تعنى أنه يستخدم القليل من الحوار، واللغات المتعددة. وكان فيلمه "جيران" (١٩٥٢)، الحكاية الرمزية الشهيرة المناهضة للحرب، تعريفًا للكارتون، ومبادئ أداء الممثلين الحقيقيين، واستخدام التحريك كأداة دعاية للسلام، كما كان أيضًا تجسيدًا لجوهر رؤية نورمان ماكلارين الفلسفية، والإبداعية، والإنسانية.

مشاهدات مقترحة:

"الحب على الجناح" (١٩٣٨)، "رقصة الدجاجة" (١٩٤٢)، "اذهب أيها الحرص الغبى" (١٩٤٩)، "خيال" (١٩٥٢)، "جيران" (١٩٥٢)، "وميض شاحب" (١٩٥٤)، "الغراب" (١٩٥٨)، "خطوة لاثنين" (١٩٦٨).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

McLaren, Norman. *The Drawings of Norman McLaren.* Montreal: Tundra Books, 1975.

Richard, Valliere T. *Norman McLaren, Manipulator of Movement: The National Film Board of Canada Years, 1947–1967.* Newark: University of Delaware Press, 1982.

Russett, Robert, and Cecile Starr. *Experimental Animation: Origins of a New Art.* New York: Da Capo, 1988.

Wells, Paul. *British Animation: A Critical Survey.* London: British Film Institute, 2006.

بول ويلز

السينما العربية

Arab Cinema

يتكون "العالم العربى" من اثنتين وعشرين دولة، تمتد فى منطقة ما بين المحيط الأطلسى فى الغرب إلى الخليج العربى فى الشرق، ومن جبال طوروس فى الشمال إلى خط الاستواء فى الجنوب، وفيه سكان من أصول عرقية مختلفة وديانات متعددة، وعددهم يقارب ثلاثمائة مليون. والسينما كشكل فنى جماهيرى دخلت إلى المناطق السكانية الرئيسية بالمنطقة خلال العقدين الأولين من اختراع السينما فى عام ١٨٩٥. وخلال العقد التالى، أسست سبع دول عربية فقط نشاطًا سينمائيًا متناميًا. وقد أنتجت مصر خلال هذه الفترة ـ باعتبار مصر هى المركز الثقافى للعالم العربى ـ حوالى ٧٥ فى المائة من الناتج الكلى للأفلام فى المنطقة، كما أن مصر تشكل النصيب الأعظم من السوق السينمائية العربية، وأصبحت القاهرة فى النهاية ـ وهى لا تزال كذلك فى العديد من المجالات ـ المركز الرئيسى فى المنطقة لإستوديوهات السينما، والفنانين، وأماكن التدريب، والدعم الفنى، والخبرة، وشبكات التوزيع. لكن منذ الخمسينيات (وخاصة منذ منتصف الثمانينيات) أدى النشاط السينمائى فى سوريا، ولبنان، والمجتمع الفلسطينى، وتونس، والمغرب، والجزائر، بالإضافة إلى مراكز الهجرة العربية، إلى ثقافة سينمائية عربية تتزايد فى عدم التجانس بينها، ويتزايد التفاعل بينها أيضًا.

العرب فى هوليوود

قبل أن ندرس السينما العربية ذاتها، من المفيد أن نلاحظ عاملاً حيويًا ظل

يشوه العلاقة بين الشعب العربى والسينما، وهذا العامل هو صورة العرب فى صناعات السينما الغربية. ويرى العديد من العرب أن تصوير العالم العربى فى الغرب يعتبر عقبة أمام عرض وترويج وتقدير الثقافة السينمائية العربية التى تتسم بالحيوية، فقد كان تصوير العرب بصورة نمطية مشوهة ممارسة معتادة من سنوات السينما الأولى، ولعبت هوليوود بشكل خاص دورًا ثابتًا فى ترويج صور تغرس مواقف عنصرية تجاه العرب، وكما يشير جاك شاهين فى دراسة حول هذا الوضع، فإن مجموعتى العرب والمسلمين (اللتين توضعان كهوية واحدة بشكل خطأ) تظلان هدفين دائمين للتصوير النمطى السلبى فى السينما الأمريكية. وعلى النقيض، فإن تصوير المجموعات العرقية الأخرى قد شهد تغيرات إيجابية منذ أواخر الستينيات.

فمنذ عام ١٨٩٦، قام سينمائيو هوليوود بتصنيف "العرب" باعتبارهم العدو، وفى فيلم "الشيخ يتباهى" (١٩٣٧)، تقول البطلة الأمريكية: "كلهم (أى العرب) سواء بالنسبة لى". وصورة العرب فى الأفلام الهوليوودية هى صورة شائعة: رجال داكنو البشرة لهم أنوف ضخمة ولحى سوداء، يرتدون الكوفية ونظارات سوداء، هناك فى الخلفية سيارة فاخرة، والنساء والحريم، وآبار النفط، والجمال، والتنويع على هذه الصورة النمطية هو الرجل الذى يمسك ببندقية فى يده، وتبدو الكراهية فى عينيه وهو يتمتم "الله" أو بكلمات غير مفهومة. والنساء العربيات هن فى الأغلب صامتات وقبيحات، أو راقصات "هز البطن" جميلات، وإماء تملأ الكراهية قلوبهن.

وفى مئات من أفلام هوليوود يكون العرب هم الأشرار، الذين يخرج الأخيار لقتلهم. وهناك أمثلة عديدة على ذلك: إيمورى جونسون فى "الفتاة الهدية" (١٩١٧)، وجارى كوبر فى "السياف الجميل" (١٩٢٨)، وجون وين فى "أنا أغطى الحرب" (١٩٣٧)، وبيرت لانكستر فى "رجال عشرة طوال" (١٩٥١)، ودين مارتين فى "المناوشون" (١٩٦٧)، وشون كونرى فى "أبدًا لا تقل أبدًا مرة أخرى" (١٩٨٣)، وكيرت راسيل فى "قرار تنفيذى" (١٩٩٦)، وبريندان فريزر فى "المومياء" (١٩٩٩)،

وتلك أمثلة قليلة فقط. وقبل ١١ سبتمبر ٢٠٠١ بفترة طويلة، كان العرب فى السينما الأمريكية يتومون بغزو أمريكا وقتل الأبرياء. ومن فيلم "أيدي،كوريجال الذهبية" (١٩٤٩) إلى "فرقة الرعب" (١٩٨٧) إلى "الحصار" (١٩٩٨)، استمرت تيمة خطر العرب المحدق بأمريكا.

كما أن العرب فى السينما الأمريكية يكرهون المسيحيين دائمًا. وفى فيلم "فجر آخر" (١٩٣٧)، يسأل ضابط جيش أمريكى: "لماذا يكره العرب الغربيين؟"، وتكون الإجابة "إنها كراهية المسلمين العميقة للمسيحيين". ويرتبط الإسلام ذاته بالعنف، كما فى "فرقة الهالكين" (١٩٥٨)، حيث يقول أحد العرب لرفيقه: "اقتله (عدوك) قبل أن يقتلك... إنكم فى النهاية تتفوهون بكلمات الله". وفى أفلام أخرى مثل "رول أوفر" (١٩٨١)، و"جوهرة النيل" (١٩٨٥)، و"نينجا أمريكى ٤" (١٩٩٠)، و"فرقة أمريكا: شرطة عالمية" (٢٠٠٤)، يتم الربط بين العرب والمسلمين من خلال الكراهية والعنف.

والمدى الذى أثرت فيه هذه الصورة النمطية للعرب والعالم العربى على المواقف تجاه السينما العربية ذاتها ـ حتى داخل أوساط دارسى السينما ـ لا يزال مجالاً لمزيد من المناقشة. ففى الحد الأدنى، لا تزال السينما العربية فى الجزء الأكبر منها على هامش الدراسات السينمائية المكتوبة بالإنجليزية، ولا علاقة بين مكان مثل هذه الدراسات وتأثير هذه السينما فى العالم العربى ذاته، وفى المناطق المهمة من أفريقيا وشرق آسيا. لكن خلال التسعينيات، تزايد الاهتمام الغربى بالأفلام المنتجة فى البلدان العربية، وأصبحت الأفلام العربية تدور أكثر من ذى قبل فى المهرجانات السينمائية ونوادى السينما وأسابيع الأفلام فى أوربا وأمريكا الشمالية. وقد حصل فيلم "الجنة الآن" (٢٠٠٥) للمخرج الفلسطينى هانى أبو أسعد (ولد عام ١٩٦١) مؤخرًا على جوائز فى مهرجانات كبرى، مثل "الكرة الذهبية" (٢٠٠٦)، و"مهرجان برلين" (٢٠٠٥)، كما تم ترشيح الفيلم لأفضل فيلم أجنبى فى الأوسكار (٢٠٠٦). ومع هذا العرض الذى يتزايد بالنسبة للسينما العربية، فقد تزايد الاهتمام بها وسط النقاد والدارسين.

ظل نشاط الإنتاج السينمائى المحلى فى العديد من الدول العربية ـ فيما عدا مصر ـ محدودًا ومتفرقًا حتى نالت هذه الدول استقلالها بين بدايات الأربعينيات وبدايات الستينيات. وخلال الفترة الاستعمارية، كان الإنتاج السينمائى يعود فى معظمه إلى مبادرات فنانين شباب طموحين، ومستثمرين مغامرين، كانوا متحمسين للسينما وإمكانية صنع أرباح سريعة. وفى عام ١٩٢٨، أصبح فيلم "المواطن برىء" هو أول فيلم سورى روائى طويل، وكان يعتمد على أحداث حقيقية، ويحكى قصة عصابة من اللصوص يعيثون فى دمشق فسادًا، وقام منتجو الفيلم أيضًا بتأسيس شركة للإنتاج السينمائى باسم "هيرمون فيلم"، وبرغم النجاح التجارى للفيلم، فقد ماتت صناعة السينما السورية الوليدة أو كادت، بسبب وصول السينما الناطقة، وقدرة السينما المصرية على الاستمرار فى صنع أفلام متنوعة. أما فى لبنان فلم تولد إلا مع بداية الستينيات، برغم أنه كانت هناك ـ مثل السينما السورية ـ محاولات لصنع أفلام منذ أواخر العشرينيات، وكان أول فيلم لبنانى هو "مغامرات إلياس مبروك" (١٩٣٠)، هو فيلم هواة كوميدى صامت عن مهاجر لبنانى يعود إلى الوطن من أمريكا.

وبالمثل ظهرت السينما المغاربية ـ فى تونس والمغرب والجزائر ـ بعد استقلال هذه البلدان فقط، وكان الفرنسيون قد أسسوا فى عام ١٩٤٦ إستوديوهات كبرى فى تونس (ستوديوز أفريكا) والمغرب (ستوديوز سوسى)، لكنهم صنعوا ذلك كجزء من إستراتيجية تضمن خلق بديل سينمائى ناطق بالعربية (ذى توجهات فرنسية استعمارية) يمكن أن يناهض جماهيرية السينما المصرية، وكانت كل الأفلام التى صنعتها هذا الإستوديوهات من إنتاج وكتابة وإخراج أجانب.

وشهدت فترة ما بعد الاستعمار فى العالم العربى اهتمامًا غير مسبوق بخلق سينما قومية أصيلة، وطوال الأربعينيات وحتى منتصف السبعينيات، حافظت السينما المصرية على مكانتها باعتبارها الفرجة الأساسية للجمهور العربى فى المنطقة كلها. لكن نهوض أنظمة ذات توجهات قومية عربية، ويسارية، فى العديد

من البلدان العربية، شجع القطاع العام على أن يلعب دورًا مهمًا فى صنع الأفلام. وكان هذا التحول فى مصر سببًا فى ضعف القطاع الخاص، لكنه من ناحية أخرى أدى إلى تحسن الإنتاج وتنوعه، وتوسع الاهتمامات فى الأسلوب والموضوع فى السينما المصرية. كما استفادت سينما القطاع العام فى سوريا والجزائر من الإجراءات الجديدة التى كانت تسمح باستخدام جزء من عوائد توزيع الأفلام الأجنبية. كما ساعد الدعم الحكومى على التوسع فى النشاط السينمائى، وأدى بالتالى وبشكل تلقائى إلى انطلاق الحياة الفنية للعديد من السينمائيين العرب.

وفى عام ١٩٥٩ قامت الحكومة الوطنية ذات التوجه اليسارى فى العراق بتأسيس "المؤسسة العامة للسينما والمسرح"، التى سرعان ما تولت إنتاج العديد من الأفلام التسجيلية والقليل من الأفلام الروائية القصيرة والطويلة. وفى أواخر السبعينيات تأسس قسم السينما فى جامعة الفنون الجميلة الذى زود فيما بعد بمعدات فائقة الجودة. ومع اندلاع الحرب العراقية الإيرانية فى أوائل الثمانينيات، كادت السينما العراقية تتوقف، فبالإضافة إلى القليل من الأفلام الدعائية - مثل فيلم "القادسية" (١٩٨١)، الذى كان ملحمة تاريخية أخرجها السينمائى المصرى المخضرم صلاح أبو سيف - كان الإنتاج السينمائى مقتصرًا على تقديم آراء السلطة السياسية. ومن ناحية أخرى، وفى سوريا، كان تأسيس المؤسسة العامة للسينما فى عام ١٩٦٣ إشارة إلى بداية ثقافة سينمائية جديدة.

فبحلول السبعينيات كانت سوريا تنتج أفلامًا تسجيلية وروائية ذات جودة عالية، فظهرت أفلام مثل "السكين" (١٩٧١) لخالد حمادة، و"المخدوعون" (١٩٧٢) لتوفيق صالح، و"كفر قاسم" (١٩٧٤) لبرهان علوية، وهى الأفلام التى جعلت دمشق مركزًا لحركة سينمائية عربية "بديلة". وقد أثرت هذه الأفلام على الممارسة السينمائية فى البلدان العربية الأخرى، وأعادت الاهتمام بالموضوعات الثقافية والاجتماعية والتى تتناول مناهضة الاستعمار. لكن مع حلول الثمانينيات أصبحت السينما السورية أكثر ارتباطًا بمجموعة محددة من السينمائيين، مثل سمير ذكرى (ولد عام ١٩٤٥) صاحب فيلم "حادث النصف متر" (١٩٨١)، ومحمد

ملص صاحب "أحلام المدينة" (١٩٨٥)، وأسامة محمد (ولد عام ١٩٥٤) صاحب فيلم "نجوم النهار" (١٩٨٨).

ومن ناحية أخرى، ظهرت السينما الفلسطينية فى أواخر الستينيات، فى مخيمات اللاجئين فى الأردن ولبنان وسوريا، مع بزوغ منظمة التحرير الفلسطينية. وبدأ النشاط السينمائى مع تأسس قسم الفوتوغرافيا والسينما فى المنظمة، والذى أنتج وجمع مادة سينمائية عن الأحداث السياسية الجارية. ومع تأسيس مؤسسة السينما الفلسطينية لاحقًا، ظهرت مجموعة من السياسيين والناشطين الشباب، مثل سمير نمر، ومصطفى أبو على، وقاسم حَوَل، والمصور السينمائى هانى درويش، وبدأوا فى صنع أفلام تسجيلية تصور الموقف فى جنوب لبنان، والمعارك مع الجيش الإسرائيلى، وغارات إسرائيل على قواعد منظمة التحرير الفلسطينية. ومن بين الأفلام الأولى التى جذبت اهتمامًا عالميًا فيلم قاسم حول "لماذا نزرع الورد؟.. لماذا نحمل البنادق؟.." (١٩٧٤)، وهو فيلم تسجيلى شاعرى عن المشاركة الفلسطينية فى مهرجان الشباب الدولى العاشر فى برلين (والذى عقد فى جمهورية ألمانيا الشرقية سابقًا) فى عام ١٩٧٣.

وبعد أن حصلت الجزائر على الاستقلال فى عام ١٩٦٢، كانت أفلامها تركز على تيمات ذات علاقة بحرب التحرير، وكان العديد من هذه الأفلام علامات مهمة فيما أطلق عليه بعد ذلك "السينما الثالثة". وفى عام ١٩٦٢ أيضًا ساعدت شركة إنتاج خاصة فى تمويل العديد من الأفلام الأوروبية ذات الميزانية العالية، من بينها الفيلم الكلاسيكى "معركة الجزائر" (١٩٦٥) من إخراج جيلو بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩). وبعد قيام الجزائر بتأميم صناعة السينما فى عام ١٩٦٤، تم تأسيس المركز القومى للسينما، والذى أنتج العديد من الأفلام الراقية مثل "ريح الأوراس" (١٩٦٦) لمحمد لاخضر حامينا (ولد عام ١٩٣٤)، و"الأفيون والعصا" (١٩٧٠) لأحمد راشدى (ولد عام ١٩٣٨)، و"ريح الجنوب" (١٩٧٥) لمحمد سليم رياض (ولد عام ١٩٣٢)، بالإضافة للعديد من الأفلام التسجيلية والروائية القصيرة. وبحلول عام ١٩٧٥ كانت هناك خمسة أفلام روائية بديلة فى المتوسط

تنتج كل عام، بما فى ذلك الفيلم الملحمى ذو الميزانية العالية من إخراج حامينا "وقائع سنوات الجمر" الذى فاز بالجائزة الكبرى فى مهرجان كان فى عام ١٩٧٥. كان الفيلم يركز على عائلة فى قرية جزائرية، ومقاومتها ضد الفقر، ونبى قروى مجنون، والإقطاعيين المتعاونين مع الاستعمار الفرنسى، والمتعصبين الدينيين. ومع بداية الثمانينيات، بدأ المزيد من السينمائيين فى التركيز على قضايا الإصلاح الزراعى، والتصنيع، وموقف المهاجرين من شمال أفريقيا إلى أوربا، وعكست هذه الاهتمامات أفلام الأمين مرباح، ومحمد بوعمارى (ولد عام ١٩٤١)، ومرزوق علواش (ولد عام ١٩٤٤).

وحتى البلدان التى لم تتأثر باشتراك القطاع العام فى النشاط السينمائى الجديد، شهدت إعادة إحياء للسينما، فلبنان منذ منتصف الخمسينيات حتى منتصف السبعينيات (بداية الحرب الأهلية اللبنانية) شهدت تدفقًا من السينمائيين المصريين الذين هربوا من القيود التى فرضت على أعمالهم بسبب تأميم الفروع المختلفة لصناعة السينما، وقد ساعد ذلك على خلق ملتقى فى لبنان للاستثمار فى النشاط السينمائى. لكن منذ عام ١٩٥٢، (وقبل تأميم السينما المصرية) كانت هناك فى لبنان شركتان هما الأرز، وهارون، بالإضافة إلى شركة "أفلام جورج ناصر"، التى صنعت أفلامًا مهمة عرضت على نطاق واسع مثل "إلى أين" (١٩٥٨) و"الغريب الصغير" (١٩٦٠). ومع منتصف الستينيات، كانت هناك استثمارات كبيرة فى صناعة السينما فى لبنان، وتم تأسيس إستوديوهات بمعدات ذات جودة عالية مثل بعلبك، و"صوت الشرق الأدنى"، ومودرن. وعلى خطى مصر، أسس لبنان معهد تدريب سينمائيًا على مستوى جامعى فى جامعة سانت جوزيف فى بيروت.

ومن المفارقات أن أهم فترة فى تاريخ السينما اللبنانية ولدت مع الدمار الذى أحدثته الحرب الأهلية. فالأفلام التى نالت نجاحًا عالميًا واسعًا هى التى صنعت فى السبعينيات والثمانينيات فى لبنان وفى المنفى، بواسطة فنانين صنعوا أفلامًا تسجيلية طويلة، مثل برهان علوية وفيلمه "كفر قاسم" (١٩٧٤) و"بيروت اللقاء"

(١٩٨١)، وهاينى سرور بفيلم "ساعة التحرير دقت" (١٩٧٤)، وجوسلين صعب بفيلم "مصر مدينة الموتى" (١٩٧٨)، ومارون بغدادى بفيلم "بيروت يا بيروت" (١٩٧٥)، و"حروب صغيرة" (١٩٨٢)، وجان شمعون ومى نصرى بفيلم "تل الزعتر" (١٩٧٩)، و"تحت الحطام" (١٩٨٣)، و"زهور برية: نساء من جنوب لبنان" (١٩٨٦)، و"جيل الحرب" (١٩٨٨)، و"أطفال النار" (١٩٩٠). وقد عكست كل هذه الأفلام قلق وطن وشعب ممزقين، والأحلام المعلقة والمؤجلة المتعلقة بالأزمة الفلسطينية.

أما الإنتاج السينمائى فى تونس والمغرب فى فترة ما بعد الاستقلال، فقد استغرق وقتًا أطول ليظهر مقارنة بالدول العربية الأخرى، لكن برغم اعتماده على مبادرات فردية متفرقة، فإن صنع الأفلام فى السبعينيات والثمانينيات شهد مولد حركة أصيلة ولدت بعد ذلك السينما القومية العربية الجديدة فى التسعينيات، ففى تونس كان استكمال إستوديوهات جامارث ـ المدعومة من القطاع العام ـ فى عام ١٩٨٦ إسهامًا فى التدريب المبكر للعديد من عشاق السينما الشباب، لكن السينمائيين التونسيين لم يبدأوا حتى الثمانينيات فى ترك بصمتهم على السينما العربية. وظهرت أفلام مثل "عزيزة" (١٩٨٠) لعبد اللطيف بن عمار، و"ظل الأرض" (١٩٨٢) للطيب لوحيشى، و"الهائمون" (١٩٨٦) لناصر خمير، و"ريح السد" (١٩٨٦) لنورى بوزيد، واستقبلت بحماس من نقاد السينما فى كل من أوربا والعالم العربى، وكانت هذه الأفلام تتناول موضوعات تدهور البنى الاجتماعية والاقتصادية الزراعية أمام الغزو الرأسمالى الأجنبى.

وفى المغرب، كانت أفلام "وشنا" (١٩٧٢ لحامد بنانى) و"ألف يد ويد" (١٩٧٢) لسهيل بن بركة، و"حرب النفط لم تقع" (١٩٧٥)، مع "الشرقى" (١٩٧٥) لمؤمن سميحى، و"نوبات نوم" (١٩٨١) لأحمد المأمونى، انعكاسًا لمولد حركة سينمائية ثرية فى موضوعاتها، وكانت هذه الأفلام تتناول بحساسية تلك الأزمات والأماكن الاجتماعية والسياسية والثقافية، وقام "صندوق دعم الصناعات السينمائية" التابع للحكومة بالتوسع فى أدواره عند نهاية الثمانينيات، بما سمح لإنتاج الأفلام

الروائية فى المغرب بالتزايد فى معدلات غير مسبوقة، فقد تم إنتاج ثلاثة وثلاثين فيلمًا خلال السنوات الست ما بين ١٩٨٠ و١٩٨٦.

السينما العربية منذ أواخر الثمانينيات

منذ أواخر الثمانينيات، استجابت السينما العربية لمزيد من الانفتاح السياسى والتناقض النسبى لقبضة الرقابة الحكومية فى مختلف البلدان العربية. وبالإضافة إلى ذلك فقد تزايد عدد السينمائيين - سواء فى الداخل أو المهاجرين - الذين يستفيدون من الدعم المالى أو على هيئة خدمات، والمقدم من منتجين أوربيين ووكالات أوربية، وأصبحت السينما العربية الجديدة أقل تمركزًا فى مصر، وشاملة للبلدان العربية سواء على مستوى الإنتاج، والموضوعات، والجمهور. وبرغم القواعد الحاكمة للسوق (والتى تترك السينما العربية المحلية بدون حماية فى مواجهة الأفلام الغربية، وبرغم الرقابة على الموضوعات الدينية السياسية والجنسية، فإن السينما العربية تزيد من ارتباطاتها بين بعضها، وتنوعها فى مظهرها أو جمهورها. وعلى مستوى الإنتاج - على سبيل المثال، فإن الأفلام المصرية أصبحت تنتج أكثر من قبل بواسطة مستثمرين لبنانيين وخليجيين، كما أن مخرجين لبنانيين وسوريين وفلسطينيين، ومن بلاد شمال أفريقيا العربية، اشتركوا فى العديد من المشروعات مع الحكومة الأوربية، ووكالات القطاع الخاص الأوربية مثل "مؤسسة مونتسينما فيريتا"، و"الفن السابع"، وأصبحت الأفلام المصرية تقدم مزيدًا من النجوم من لبنان وسوريا والمغرب وتونس.

وفى مجال قريب، هناك عدد متزايد من التمثيليات التليفزيونية تصنع للعرض فى كل أنحاء البلاد العربية، وأصبحت سوريا - بعد مصر - هى ثانى أكبر منتج للدراما والكوميديا التليفزيونية، ففى عام ٢٠٠٤ أنتج فى سوريا أكثر من سبعين مسلسلاً، تم عرض أغلبها على نطاق واسع وأصبحت جماهيرية فى أنحاء العالم العربى، خاصة فى دول الخليج. وتناقصت القيود الحكومية على الصناعات

الخاصة، وتزامن ذلك مع تأسيس مراكز كبرى للإنتاج السينمائى والتليفزيونى بالقرب من دمشق، وتدفقت الاستثمارات من مختلف بلدان الخليج، وخلق ذلك قاعدة ممكنة لصناعة سينما وتليفزيون عربية مركزها سوريا. وعلاوة على ذلك، فإن أغلب قاعات العرض فى المنطقة ظلت مملوكة محليًا وتدار محليًا، مما عزز إمكانات نمو سينما عربية قومية، وشجع على مزيد من التنوع فى موضوعات الأفلام، وعلى المستوى الأساسى فإن دور العرض تلك تضمن أن الأفلام من جميع أنحاء العربى يمكن أن يشاهدها جمهور عربى فى كل البلدان العربية

الموضوعات والتيمات

شهدت أواخر الثمانينيات قلقًا مرتبطًا بتوقف المشروع القومى العربى وحرية الإرادة وتقرير المصير، وقلقًا من جانب آخر من الأصولية الدينية. وقد انعكس ذلك فى السينما العربية. إن السينما فى المنطقة تتناول أكثر من قبل الهوية القومية التى تناضل من أجل تأكيد تنوعها، ولتجد دورًا جديدًا فى المعركة من أجل التحرر الاجتماعى والقومى.

فى مصر، وهى مركز الإنتاج السينمائى فى العالم العربى، أثرت موجة الأصولية الإسلامية المباشرة فى الحياة الثقافية، ونتج عن ذلك موجة من الأفلام التى تتناول هذا الموضوع. كما عالج السينمائيون الجزائريون والتونسيون بصراحة موضوع الأصولية، وصوروا ممارستها وتأثيرها على الشباب وثقافته. ففى فيلم مرزاق علواش "باب الواد" (١٩٩٤) يعمل البطل بوعلم فى نوبتشية الليل فى مخبز، وهو يسرق مكبر صوت وضعته جماعة من المتعصبين الدينيين الذين يستخدمونه ليزيدوا من تأثيرهم فى المنطقة. أما فيلم يامينا بشير (ولدت ١٩٥٤) "رشيدة" (٢٠٠٢)، فيعالج الإرهاب الدينى ضد النساء من خلال عينى مدرسة ترفض أن تتخلى عن مهنتها، وتقبل الدور الذى ينصح به المتعصبون الدينيون.

ووسط هذا المناخ السياسى سريع التغير فى المنطقة خلال التسعينيات وما بعدها، قدمت العديد من الأفلام الجماهيرية تعليقًا على السيطرة الاستعمارية

والاستعمارية الجديدة. إن فيلم أسامة محمد "صندوق الدنيا" (٢٠٠٢) يتناول بشكل أسلوبى الحياة فى قرية سورية صغيرة خلال حرب ١٩٦٧ مع إسرائيل، ويربط الصراع من أجل تحديث العلاقات الاجتماعية بمقاومة الاستعمار الجديد، وبالتالى فإن السينما العربية الجديدة تميل إلى إبراز الأماكن الاجتماعية والثقافية، والشخصيات التى تعكس المجتمع المتغير بسرعة، والذى يناضل من أجل هوية قومية ضد الضغوط الداخلية والخارجية. وفيلم "الطائرة الورقية" (٢٠٠٣) للمخرجة اللبنانية راندا شهال صباغ (ولدت عام ١٩٥٣) يحول قصة حب عبر الأسلاك الشائكة، بين فتاة عربية وجندى عربى إسرائيلى (كلاهما من عقيدة الدروز) إلى نقد لاذع للواقع القمعى للاحتلال، وهناك أمثلة مبكرة على هذا الاتجاه، مثل "عصفور السطح: حلفاوين" (١٩٩٠) لفريد بوغدير من تونس، و"الكومبارس" (١٩٩٣) لنبيل المالح من سوريا، و"الليل" (١٩٩٣) لمحمد ملص من سوريا.

وفى اتجاه مماثل، ظلت الأزمة الفلسطينية من بين الموضوعات التى يعاد لها كثيرًا فى السينما العربية. ومنذ أواخر الثمانينيات، زاد التأكيد على معالجة هذا الموضوع من خلال عيون الضحايا الحقيقيين من فلسطين: اللاجئين، والفلاحين، والصيادين، والعمال، والعاطلين الفلسطينيين. وهناك مخرجون مثل ميشيل خليفى صاحب "حكاية الجواهر الثلاث المفقودة" (١٩٩٤)، وإيليا سليمان صاحب "يد إلهية" (٢٠٠٢)، ويسرى نصر الله صاحب "باب الشمس" (٢٠٠٤)، يركزون على استكشاف سياسات التجربة الشخصية.

كما تتناول الأفلام العربية الجديدة مفهوم حرية الإرادة القومية من خلال الاحتفاء بتنوع الهوية والثقافة العربيتين، ودور المسيحيين العرب فى مجتمع عربى متنوع دينيًا من بين الخطوط السردية التى يتم تناولها، وإن لم يكن بالضرورة هو التيمة الرئيسية، لكنه موجود فى العديد من الأفلام العربية. ومع ذلك، ومنذ إنشاء دولة إسرائيل، فإن الإشارة إلى اليهود كجزء من الموازييك الثقافى العربى تظل محرمة إلى حد كبير فى السينما العربية، لكن هذا التابو تمت معالجته فى

بعض الأفلام العربية منذ منتصف التسعينيات، ففيلم "صيف الواد" (١٩٩٦) لفريد بوغدير يصور فتاة يهودية كإحدى الشخصيات الرئيسية الثلاث، وهو يقدم قصة ثلاث فتيات تونسيات مراهقات: مسلمة ومسيحية ويهودية، ويعود الفيلم إلى التاريخ من خلال استكشاف الثراء الدينى والثقافى للهوية العربية. وخلال مهرجان الإسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة فى مصر فى عام ٢٠٠٢ (وهو أكبر مهرجان من نوعه فى العالم العربى)، ذهبت الجائزة الكبرى إلى فيلم "إنس بغداد: اليهود والعرب - الرابطة العراقية" (٢٠٠٢) من إخراج سمير، وهو الفيلم الذى يصور حياة ونضال أربعة من الشيوعيين العراقيين اليهود، وهم يواجهون الاغتراب القومى كعرب يعيشون فى إسرائيل.

وأصبح مفهوم الهوية القومية والمقاومة متكاملة بشكل متزايد مع مناقشة قضايا النوع (ذكر/ أنثى) والسياسات الجنسية. وأحد الأمثلة المبكرة هو فيلم "عرس الجليل" (١٩٨٧) لميشيل خليفى، الذى يصور الارتباطات بين العلاقة الجنسية القمعية داخل المجتمع الفلسطينى والمحاولات المتعثرة لتحقيق التحرير القومى للفلسطينيين. أما "صمت القصور" (١٩٩٤) لمفيدة كلاكى، فيعيد تحديد معايير صراع بطلته لكى تؤكد هويتها الشخصية: وفى النهاية ترفض رغبة صديقها فى أن تجهض طفلها بما يشير إلى مقاومة النزعة الأبوية، لكن ذلك يشير أيضًا إلى تحديها للصفوة الحاكمة فى فترة "ما بعد الاستقلال"، وهى الصفوة التى تشارك اهتمامات الاستعمار والاستعمار الجديد.

كما أن المزيد من السينمائيين العرب دخلوا إلى مسألة العلاقات المثلية داخل المجتمع العربى، وهناك مثالان، الفيلم المغربى "وداعًا للبائع المتجول" (١٩٩٨) للمخرج داود أولاد سيد (ولد عام ١٩٥٣)، وهو الفيلم الذى يصور راقصة متحولة جنسيًا فى دور البطولة، وفيلم "دقيقة من شمس أقل" (٢٠٠٢) لنبيل عيوش، والشخصية الرئيسية هى مفتش شرطة صديقته متحولة جنسيًا. وهناك أفلام أخرى أكثر وضوحًا فى تمردها ضد القمع الجنسى للشواذ، ولكن بسبب الطبيعة التجريبية لها فإنها تصل إلى جمهور أقل، والفيلم التسجيلى القصير "كم أحبك"

(٢٠٠٢) للمخرج اللبنانى أكرم زعترى، والفيلم الدرامى القصير للفلسطينى توفيق أبو وائل "يوميات رجل مومس" (٢٠٠١)، مثالان مهمان فى هذا المجال.

انماط فى السينما العربية الجديدة

منذ بداياتها الأولى فى أواخر العشرينيات وحتى أواخر الأربعينيات، كانت السينما المصرية الأكثر تأثيرًا تطور نفسها وتعيد ابتكارها من خلال دمج توليفات هوليوودية مضمونة النجاح. ومنذ منتصف الخمسينيات كانت السينما المصرية تدمج بشكل فضفاض نزعات واقعية متعددة، بما فى ذلك الواقعية الشعرية الفرنسية، والواقعية الجديدة الإيطالية، والواقعية الاشتراكية، كما بدأت فى دمج نزعات تعبيرية ألمانية حداثية، بالإضافة إلى المونتاج الجدلى السوفييتى. لقد تم استيعاب هذه النزعات بواسطة السينمائيين المصريين والعرب الآخرين، باعتبارها متكاملة وليست متعارضة، لكى يتم تطبيقها فى الممارسة السينمائية المحلية، ومنذ أوائل التسعينيات كانت الأفلام المصرية تستخدم من حين لآخر إستراتيجيات أسلوبية تتأمل فن السينما ذاته.

فى فيلم المخرج الفلسطينى إيليا سليمان "يد إلهية" (الاسم بالإنجليزية: "تدخل إلهى" ـ ٢٠٠٢)، هناك قصة لسينمائى فلسطينى شاب (يلعب الدور إيليا سليمان)، وتنقسم القصة بواسطة كروت يضعها السينمائى على جدران شقته. وفى فيلم جوسلين صعب (ولدت عام ١٩٤٨) "كان ياما كان، بيروت" (١٩٩٥) تبحث امرأتان شابتان عن مدينتهما، والفيلم يحتشد بلقطات أرشيفية، وقصاصات سينمائية، وصور لوسط المدينة القديم ودور العرض السينمائية به، بينما تحاول المرأتان ما يشبه البحث والتنقيب عن العاصمة اللبنانية قبل الحرب الأهلية، وينتهى بحثهما باكتشاف قصاصات سينمائية غربية وعربية، إحداها من صنع الأخوين لوميير، وهى القصاصات التى تنتمى للفترة ما بين العشرينيات والسبعينيات، وفيلم زياد دويرى "بيروت الغربية" (١٩٩٨) هناك صبى صغير مفتون بكاميرا سوبر ـ ٨، ويصبح بواسطتها شاهدًا على دمار مدينته التى دمرتها الحرب.

أما التطورات فى تقنيات الاتصال ـ بما فى ذلك التزايد السريع لشبكات الأقمار الصناعية والمحطات الفضائية والتليفزيون، فقد كانت عاملاً مهمًا فى توسع السينما العربية عند نهاية القرن العشرين، كما أن المهرجانات السينمائية فى المنطقة تتزايد، ومن بين الأحداث السنوية الأكثر أهمية، والتى تعرض الأفلام من العالم العربى وجميع أنحاء العالم، المهرجانات السينمائية فى القاهرة، وبيروت، والمغرب، ودمشق، وقرطاج، بالإضافة إلى مهرجان دبى السينمائى الذى بدأ فى عام ٢٠٠٤. أما مهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية، وهو المهرجان السنوى الذى يزداد نموًا، فقد أصبح نافذة مهمة لعرض ومناقشة الاتجاهات الحديثة فى السينما التسجيلية والتجريبية العربية، وكل هذه المهرجانات تؤثر فى وتتأثر بالنهضة فى مجال التفاعل الثقافى القومى العربى.

وهناك مراكز توزيع مهمة للسينما العربية فى الغرب، مثل "نيويورك فيديو"، و"وينستار هوم فيديو"، و"كينو إنترناشيونال"، وجميعها فى نيويورك. أما أكبر مصدر للأفلام العربية فهو "توزيع الفيلم العربى" فى سياتل. ومن بين الأحداث المهمة العرض المنتظم لأفلام عربية فى "مهرجان السينما العربية" فى سان فرانسيسكو (تنظمه جمعية "سينمائيات")، ومهرجان سياتل السينمائى (توزيع الفيلم العربى)، ومهرجان السينما العربية فى مونتريال (يتم تنظيمه بالتعاون مع السينماتيك فى كويبك)، ومهرجان بينالى السينما العربية (ينظمه معهد العالم العربى فى باريس)، و"آراب سكرين" وهو مهرجان للأفلام التسجيلية والقصيرة فى لندن.

إن الإحياء الثقافى الذى يحدث الآن أكثر من أى وقت مضى فى التاريخ العربى المعاصر، يتجاوز الانقسام والحدود بين الدول العربية المختلفة، والمناطق والشعوب العربية، لأنه الانقسام الذى أنشأه الاستعمار فى العقد الأول من القرن العشرين، وهذا الإحياء يبدو مبشرًا بمرحلة جديدة فى تطور السينما العربية. ومن ناحية أخرى، فإن التوترات السياسية فى منطقة الشرق الأوسط ـ بما فى ذلك الأزمة الفلسطينية المستمرة، ونتائج حرب الخليج (١٩٩٢) والحرب العراقية

(٢٠٠٣) (وكلاهما يعتبران فى المنطقة انعكاسًا لخطط الاستعمار الجديد وتدخلاته) - تستمر فى إثارة الاهتمام السياسى والثقافى بالسينما. وهذه الخلفية المعقدة تشجع على مولد اتجاهات جديدة فى الموضوعات، وأنماط أسلوبية جديدة، فى جميع مجالات الإنتاج الثقافى، بما فى ذلك صناعة السينما، فقد سمحت بنمو ممارسات سينمائية تميل إلى تحطيم الحواجز المصطنعة، للشكل، والقومية، والفن "الرفيع" و"المتدنى"، وهى الحواجز التى تحدد فى العادة الممارسات السينمائية فى الغرب. إن كل هذا يشير فقط إلى بدايات جديدة لسينما تتحمل مسئولية التعبير عن صراعات شعبها.

انظر أيضًا:

"مصر"، "إيران"، "السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Arasoughly, Alia, ed. *Screens of Life: Critical Film Writing.* Quebec: World Heritage Press, 1996.

Cyr, Helen W. *The Third World in Film and Video.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991.

Downing, John D. H., ed. *Film and Politics in the Third World.* Brooklyn, NY: Autonomedia, 1987.

Khan, Mohammad. *An Introduction to Arab Cinema.* London: Informatics, 1969.

Landau, Jacob M. *Studies in the Arab Theatre and Cinema.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1958.

Leaman, Oliver, ed. *Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Film.* New York: Routledge, 2001.

Malkmus, Lizbeth, and Roy Armes. *Arab and African Film Making.* London and Atlantic Highlands, NJ: Zed Books, 1991.

Sadoul, George. *The Cinema in the Arab Countries.* Beirut: Arab Film and Television Centre, 1966.

Shafik, Viola. *Arab Cinema: History and Cultural Identity.* Cairo: American University Press, 1988.

Shaheen, Jack G. *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People.* New York: Olive Branch Press, 2001.

Zuhur, Sherifa. *Images of Enchantment: Visual and Performing Arts of the Middle East.* Cairo: American University in Cairo Press, 1998.

كتب هذا الفصل

مالك خوري

إيليـا سليمـان

(ولد فى الناصرة، إسرائيل (فلسطين)، عام ١٩٦٠)

لإيليا سليمان ستة أفلام فقط حتى اليوم (له بعد ذلك فيلم "الزمن المتبقى" - المترجم)، وهو فلسطينى، مخرج وكاتب ومنتج وممثل، واكتسب اهتمام نقاد السينما فى كل أنحاء العالم. ترك سليمان مدينته الناصرة فى إسرائيل (فلسطين) لكى يعيش ويدرس السينما فى مدينة نيويورك، حيث قضى حوالى اثنى عشر عامًا فى المنفى الاختيارى. واثنان من أفلامه الروائية: "وقائع اختفاء" (١٩٩٧) و"يد إلهية" (٢٠٠٢)، فازا بثمانى جوائز كبرى فى مهرجانات سينمائية عالمية (شيكاغو، بوديل، كان، سينمانيلا، الأوربى، روتردام، سياتل، فينيسيا). وفى عام ٢٠٠٢ لم يسمح مهرجان الأوسكار لفيلم "يد إلهية" بالدخول فى المسابقة لأفضل فيلم أجنبى، مما أثار جدلاً واسعًا (برغم أن أحد أعضاء المهرجان زعم أن سليمان لم يقدم الفيلم للمسابقة). وقد رأى كثيرون أن هذا القرار رفض سياسى لفلسطين، لكن تم السماح للفيلم بالدخول فى المسابقة فى عام ٢٠٠٣.

يركز سليمان على الأزمة الفلسطينية، لكن تناوله يمزج الفكاهة، والصورة الغامضة، وصياغة الشعارات الخرقاء، وقصصه متشظية أكثر من كونها مبنية فى سرد متماسك ومتسق، ويلعب سليمان دور نفسه: سينمائى يبحث عن الدافع والخلاص من خلال علاقته ببطلة عربية نشطة سياسيًا، وهو يستخدم أسلوبًا قويبًا من المخرج الفرنسى جاك تاتى، فى الفكاهة والعبث، ورسم لوحات قلقة عن حياة الطبقة الوسطى الفلسطينية، فى نقد سياسى لاذع لاشتراك هذه الطبقة فى الوضع السياسى الراكد الذى يزيد المحنة الفلسطينية.

ومع فيلمه "وقائع اختفاء" أعطى سليمان رؤية متفردة لتيمة الحياة تحت الاحتلال. والفيلم يستوحى "انتظار جودو" (لمؤلف مسرح العبث صمويل بيكيت ـ المترجم)، فهو يصور أناس ينتظرون وينتظرون، إنهم ينتظرون شيئًا لا يحدث أبدًا. أما "يد إلهية" فهو يحكى قصة سينمائى فلسطينى شاب، والفيلم مبنى حول العديد من الفقرات التى تصور حياة السينمائى وهو يعيش لحظات البلادة، وينتظر بين مجموعة من أبناء الطبقة الوسطى الفلسطينية. والحدث الوحيد فى الفيلم يحدث فى خيال السينمائى: إنه يأكل تفاحة ويلقى بالبقايا التى تتحول إلى قنبلة تدمر دبابة فلسطينية، وهناك دائرة فى الصورة للقائد الفلسطينى ياسر عرفات يقفز على حواجز إسرائيلية، ويتحد مع قبة المسجد الأقصى فى القدس المحتلة. وفى إحدى أكثر اللحظات تأثيرًا هناك تعليق على حالة الشعب الفلسطينى، فى اللقطة الأخيرة للسينمائى وأمه يراقبان حلة ضغط: "هل استوت الآن، أطفئ النار"، هكذا تقول الأم لابنها بينما تبقى اللقطة على الحلة التى توشك على الانفجار.

يستخدم سليمان اللقطة العامة الساكنة، وإيقاع المونتاج البطىء، والذى قد لا يفضله بعض المتفرجين، وهذا ما يؤثر فى كيفية استقبال أفلامه بين النقاد الفلسطينيين، فبعضهم يرى أسلوبه نخبويًا، ومع ذلك فإن جمالياته السينمائية تمثل محاولة أصيلة، ومتفردة إلى حد ما، لترجمة سينمائية لكل من التجارب الشخصية والجمعية لشعب يعيش فى ظل الاحتلال.

مشاهدات مقترحة:

"مقدمة لنهاية برهان" (١٩٩٠)، "حرب الخليج... وبعد؟" (فقرة "تحية لاغتيال" ـ ١٩٩٣)، "وقائع اختفاء" (١٩٩٧)، "سايبر فلسطين" (١٩٩٩)، "يد إلهية" (٢٠٠٢).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Alexander, Livia. "Is There a Palestinian Cinema? The National and Transnational in Palestinian Film Production." In *Palestine, Israel, and the Politics of Popular Culture*, edited by Rebecca L. Stein and Ted Swedenburg. Durham, NC, and London: Duke University Press, 2005.

Asfour, Nana. "The Politics of Arab Cinema: Middle Eastern Filmmakers Face up to Their Reality." *Cineaste* 26, no. 1 (2000): 46–48.

Bresheeth, Haim. "Telling the Stories of Heim and Heimat: Home and Exile in Recent Palestinian Films and Iconic Parable of the Invisible Palestine." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 1 (2002): 24–39.

Porton, Richard. "Notes from the Palestinian Diaspora: An Interview with Elia Suleiman." *Cineaste* 28, no. 3 (Summer 2003): 24–27.

مالك خوري

أرشيفات السينما

Archives

تمكن فقط كتابة تاريخ السينما والتليفزيون، والتقييم وإعادة الكتابة، من خلال التعاون مع الأرشيفات، حيث إن معظم المواد هى فى مجال التناول الجماهيرى، أى أنها ليست فى أيدى من يجمعونها، إنها موجودة فقط فى أرشيفات ومكتبات، وبالنسبة لدارسى الوسائط الفنية، فإن معرفة الأرشيفات ومحتوياتها ضرورية لعملهم، وقد تأسست أرشيفات السينما والتليفزيون لحفظ الأشياء التى توثق تاريخ هذه الوسائط، إنها تجمع المكونات البرامجية أو المنتجات (الأفلام، شرائط الفيديو)، بالإضافة للثقافة المادية عن هذه الوسائط، وهذه الثقافة المادية تتضمن وثائق الإنتاج والتوزيع، والصور الفوتوغرافية، والديكورات" والإكسسوارات، والأزياء، وبرامج المسرح، والدوريات السينمائية، ومجلات عشاق السينما، والأوراق الشخصية للسينمائيين، والأوردرات، والوثائق المالية، وجداول الإنتاج، والجوائز، وآلات العرض، والإعلانات، والمواد الأخرى ذات العلاقة.

ضرورة الأرشيف

من كل الأفلام التى أنتجت خلال فترة السينما الصامتة (١٨٩٥-١٩٣٠)، ضاع ما يقرب من ٩٥ فى المائة منها، ومن كل الأفلام التى أنتجت فى الفترة الناطقة عندما كان السليولويد المستخدم من مادة النيترات (١٩٣٠-١٩٥٥)، لا يوجد اليوم منها فى أى شكل إلا ٥٠ فى المائة. وحتى العديد من الأفلام التى أنتجت فى السنوات الأخيرة من تاريخ السينما قد فشلت فى البقاء على حالها، بسبب

شحوب الألوان، وكون الفيلم من قطاع هامشى (مثل الأفلام الصناعية)، أو من شكل قيم (مثل السينيراما). وفى الأغلب فإن حوالى ٦٠ فى المائة من إنتاج التليفزيون قد ضاع.

والأفلام من فترة استخدام السليولويد فى شكل نيترات (١٨٩٥-١٩٥٥)، سواء كانت صامتة أم ناطقة، قد تحللت بسبب ظروف التخزين السيئة. ففى المرحلة الأولى من التحلل يصبح الفيلم لزجًا (ملزق)، بينما تختفى الصورة فى كتلة جيلاتينية، وفى المرحلة الثانية تتماسك بكرة الفيلم فى قرص صلب، بما يجعل استعادة أية صورة مستحيلاً، وفى المرحلة الأخيرة يتحول الفيلم إلى مسحوق. ولأن النيترات قابلة للاشتعال بسهولة، فقد فقدت العديد من الأفلام فى النيران. وفى الحقيقة أنه كان من المعتاد بالنسبة لشركات الأفلام التجارية أن تحرق محتويات مخازنها، لأنها كانت ترى أن الأفلام القيمة عبء وتكاليف بمجرد أن يتم الانتهاء من عرضها الأول، وظل الأمر على هذا الحال حتى قدوم التليفزيون وسوق الفيديو التى جعلت من الممكن للشركات أن تجد فائدة اقتصادية فى إعادة عرض الأفلام.

وهناك مشكلات أخرى قد ظهرت مع الزمن فيما يخص ثبات الفيلم. فى السبعينيات تم اكتشاف أن أفلام الأسيتات (الخلات) الجديدة تتحلل إلى ما كان يسمى "أعراض الخل"، وبدلاً من أن تصبح لزجة، كانت الأفلام تلتوى وتصبح هشة، بحيث لا يمكن عرضها. كما كان الفيلم الملون عرضة للتحلل، وبينما ظل الفيلم التكنيكلر القديم ثابتًا نسبيًا فإن الأفلام الملونة من فترة الخمسينيات (إيستمان كلر) كانت معرضة للشحوب الشديد، وتنتهى النسخ والنيجاتيف إلى لون بمبى، بعد عقدين فقط أو أقل. وأخيرًا فإن قدوم التليفزيون والفيديو جلب معه حوالى أربعين شكلاً ونظامًا ظهرت واختفت خلال الأربعين عامًا الماضية، مما جعل من الضرورى حفظ الصور المتحركة الإلكترونية فى هذه النظم، وحفظ المعدات التى تقوم بتشغيلها. وعلى سبيل المثال فإن شرائط البوصتين (أول نظام لشريط الفيديو منذ أواخر الخمسينيات) لم تعد فى المتناول بسبب أن الآلات

الضخمة والمعقدة التى تستخدم لتشغيل هذه الشرائط لم تعد موجودة، وعلى عكس المادة الفيلمية، التى يمكن رؤيتها بالعين المجردة أو من خلال آلات عرض معيارية، فإن شرائط الفيديو مشفرة ويجب فك شفرتها من خلال آلات قامت شركة معينة بتصنيعها حسب مواصفات خاصة، وهى فى العادة غير متوافقة مع آلات من شركات أخرى.

وذلك المجال الكامل للحفاظ على المعلومات الرقمية وتداولها، سواء على الإنترنت أو على أقراص دى فى دى أو وسائط رقمية جديدة، تشكل مشكلات تحول الأنظمة، وتتم مواجهتها الآن فقط من خلال رجال أرشيف الصورة المتحركة والصوت. فبالنسبة لهم تمثل هذه الوسائط الجديدة تحديات أكبر، فى ضوء عدم وجود معايير موحدة من جانب، والطبيعة الوقتية العابرة لهذه الوسائط من جانب آخر. إن الأنظمة تظهر وتختفى على نحو أسرع مما كان عليه الحال مع الفيديو التماثلى، بما يجعل الحفظ أمرًا معقدًا بالفعل. علاوة على ذلك، فإن العديد من الأفلام الكلاسيكية التى لا تزال فى حوزة من يملكون حقوق النشر يتم تحويلها إلى الشكل الرقمى، وتستخدم بطرق لم يكن يقصدها منتجوها الأصليون، ولم تعد وافية بالمضمون والشكل الأصليين. وعلى سبيل المثال فإن هناك نسخًا "مرممة" لبعض أفلام التكنيكلر الموسيقية الكلاسيكية، عند طباعتها على دى فى دى لا تبدو مثل الأصل، الذى كان مميزًا بلون أقرب للرماديات وصورة خارج البؤرة قليلاً، حيث إنه من الممكن الآن! إصلاح هذه "العيوب" رقميًا.

الجيل الأول

كان الجيل الأول من رجال الأرشيف هواة جمع للأفلام ويحتفظون بها فى خزاناتهم. وقبل عصر التليفزيون، كان من المستحيل رؤية الأفلام القديمة، حيث لم يكن لدى المنتجين اهتمام كبير بحفظ المادة التى لم تعد مطلوبة للعرض التجارى مرة أخرى، كما أن المؤسسات الثقافية والحكومات لم تكن ترى فى

السينما إلا مشروعًا تجاريًا، وشكلاً من أشكال الاتصال لا يستحق الاهتمام الثقافى الجاد. لقد كانت السينما تعانى ما أطلق عليه رولان بارت "الوضع المتدنى"، وكانت تساء معاملتها من قبل الحكومات ومؤسسات التعليم، وأيضًا من الشركات التى تهتم بها اقتصاديًا.

وخلال العشرينيات، ظهرت أقليات من المثقفين الذين بدأوا فى الاحتفاء بالسينما كشكل فنى جديد، ودافعوا عن إنشاء مساحات للعرض غير التجارى، وتأسيس أرشيفات لحفظ الأفلام القديمة. وبمجرد ظهور الأفلام الناطقة بين عامى ١٩٢٧ و١٩٣١، أصبح الحفاظ على الوسيط أمرًا بالغ الحيوية، حيث اعتبرت الأفلام الصامتة قد عفا عليها الزمن، ومع ذلك ففى هذه الحقبة اعتقد كثيرون من النقاد والمؤرخين وهواة السينما أن الفيلم الصامت شكل فنى متميز، يستحق الحفاظ عليه. وتأسس أول أرشيف للسينما فى العالم فى متحف الفن الحديث فى نيويورك، فى عام ١٩٣٥، على يد آيريس بارى وزوجها آبوت، اللذين كانا عاشقين للسينما وفهما أن السينما فن حديث. وبعد عام، أسس الفرنسيان الشابان إنرى لانجلوا (١٩١٤ ـ ١٩٧٧) وجورج فرانجو (١٩١٢ ـ ١٩٨٧) السينماتيك الفرنسى فى باريس فى مبادرة شخصية وخاصة. قبل أن ينتهى هذا العقد، كان هناك أرشيفان تأسسا فى لندن (مكتبة السينما القومية) وبرلين (أرشيف الرايخ السينمائى). وبينما كان هذان الأخيران قوميين فى مجالهما، فإن متحف الفن الحديث والسينماتيك جمعا مادة سينمائية من كل أنحاء العالم، ثم اشتركت هذه الأرشيفات جميعًا فى تأسيس "الاتحاد الدولى لأرشيف السينما" (FIAF) فى عام ١٩٣٨. وبعد الحرب العالمية الثانية، اتسع الاتحاد كثيرًا مع تأسيس أرشيفات سينمائية فى سويسرا، وبراج، وأمستردام، ووارسو، ورويشستر (نيويورك)، وموسكو. وفى عام ١٩٥٩ ضم الاتحاد ثلاثة وثلاثين عضوًا، وعند نهاية الألفية كان يضم ما يزيد على ١٢٠ أرشيفًا.

كانت الأولوية عند أعضاء الاتحاد هى جمع الأفلام، لقد كان من المبرر أن مجرد جمع النسخ يساهم فى حفظها، كما كان من المهم أيضًا عرض هذه

الأفلام، وجعلها تعيش مرة أخرى على الشاشة لجيل جديد من مشاهدى السينما. وأغلب أبناء الجيل الأول من الأرشيفيين السينمائيين، مثل إنرى لانجلوا (باريس)، وجيمس كارد (روشستر)، وماريا أدريانا برولو (تورين)، وآينار لوريتزين (ستوكهولم)، وفريدى بوش (لوزان)، كانوا فى الحقيقة جامعى أفلام أكثر من كونهم رجال أرشيف، وكانت الأفلام يتم تخزينها فى خزائن لا تلبى معايير سلامة الأرشيف، وكانت الكتالوجات عبارة عن مجرد دفاتر وكراسات.

وعلى الجانب الإيجابى، فإنه تم بالفعل الحفاظ على العديد من الأفلام من التدمير، لأن عقلية جامع الأفلام تمنعه من أن يتخلص من أى شىء، وبكلمات أخرى، فإن معظم أبناء الجيل الأول كانوا يؤمنون بالحفاظ على كل فيلم تصل أيديهم إليه، بشكل قانونى أو غير قانونى. وفى الحقيقة أنه حتى السنوات الأخيرة كان رجال الأرشيف السينمائى يعملون دون ترحيب من شركات الأفلام أو جامعى حقوق النشر، فطبقًا للنص الحرفى للقانون يمكن فقط لحاملى حقوق النشر امتلاك الأفلام، مما يجعل جمعها غير قانونى.

ومؤخرًا، وعند نهاية الثمانينيات، كانت العديد من البلدان فى أنحاء العالم قد أسست أرشيفات للسينما والتليفزيون، تكون عادة مدعومة من حكومات هذه البلدان. كان ذلك هو الحال فى كندا على سبيل المثال، فبعد مبادرات حكومية وخاصة عديدة، تأسس أرشيف قوى للسينما فى عام ١٩٦٩، أما فى الولايات المتحدة، فقد ظلت أغلب أرشيفات السينما خاصة. وفى الوقت ذاته، سرعان ما أدركت شركات السينما أنها قد فقدت الكثير من الأفلام، التى لم تعد موجودة إلا فى الأرشيفات، وهى الأفلام التى لا يمكن أن يعاد بيعها للتليفزيون ويعاد تسويقها كشرائط فيديو.

إضفاء النزعة الاحترافية على الأرشيفات السينمائية

فى أواخر الستينيات، وفى الولايات المتحدة حيث تطور الدعم الحكومى لحفظ الأفلام، من خلال "المنحة القومية للفنون"، ومع تطور الأرشيفات المحلية

والإقليمية والتليفزيونية، حدثت تغيرات هائلة فى مجال الأرشيفات الأمريكية. فبينما كان حفظ الأفلام يتم فى السابق عن طريق القليل من الأرشيفات التى تتعامل مع نسخ النيترات، بما فى ذلك شركة جورج إيستمان، وأرشيفات السينما والتليفزيون بجامعة "أوكلا" (جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلس)، ومتحف الفن الحديث، ومكتبة الكونجرس قسم الصورة المتحركة، فقد تأسست عشرات الأرشيفات فى الأعوام التالية، مما جعل من الضرورى وجود منظمة فى أمريكا الشمالية. وفجأة، ظهر حشد كبير من الأرشيفات الإقليمية، وأرشيفات المجموعات الخاصة (أفلام الرقص على سبيل المثال)، وأرشيفات أخبار التليفزيون. كانت هناك منظمة فضفاضة لأرشيفات السينما والتليفزيون عند نهاية السبعينيات، وهى "اللجنة الاستشارية لأرشيفات السينما والتليفزيون"، فتم تنظيمها بشكل رسمى باسم "اتحاد أرشيفى الصورة المتحركة" (AMIA) الذى تأسس فى عام ١٩٩٠. وعلى عكس "الاتحاد الدولى لأرشيفات السينما" (FIAF) الذى كان يقوم على عضوية المؤسسة، فإن "اتحاد أرشيفى الصور المتحركة" أصبح منظمة تضم رجال الأرشيف الفرديين، والشخصيات الأخرى المرتبطة بحفظ السينما والتليفزيون، بما فى ذلك المعامل التجارية، والإستوديوهات الكبرى، ومخازن اللقطات القديمة. وبحلول عام ٢٠٠٣ تزايدت العضوية إلى حوالى الألف، مع عقد مؤتمرات سنوية، وخطاب دورى بالأخبار، وتدريب على الأرشيف، ومنح دراسية، وصحيفة، وخدمة على الإنترنت، وتوسعت المنظمة من اتحاد الأرشيفيين فى أمريكا الشمالية فقط لتصبح شاملة لأعضاء من جميع أنحاء العالم ونتيجة لهذه التغيرات فى هيكل المنظمة، نضج مجال الحفاظ على السينما والتليفزيون من كونه مجموعة من جامعى الأفلام ليصبح فرعًا دراسيًا له معاييره وممارساته القانونية.

وبينما كانت الأفلام وشرائط الفيديو يتم تخزينها فى ظروف غير قاسية، يحاول الأرشيفيون فى مجال السينما والتليفزيون الحفاظ على معايير صارمة بشأن التحكم فى الطقس وأمانة التخزين وسلامته. ومع أواخر الثمانينيات أصبح

من الواضح أن كلاً من مواد الأسيتات والنيترات قد استفادت من ظروف التخزين في درجة حرارة منخفضة ورطوبة أقل. وعلى سبيل المثال فإن عمر الفيلم المصنوع من الأسيتات يمكن مضاعفته بتخفيض الحرارة المحيطة في خزانة ٥ درجات، وتخفيض الرطوبة بنسبة ٥ في المائة، وأصبح التخزين فجأة هو الخط الأول للدفاع في مجال التخزين وليس نقل الصور إلى أفلام خام جديدة، ما جعل شعار السبعينيات "النيترات لا يمكن أن تنتظر" شعارًا عفا عليه الزمن، وفي الوقت ذاته، قامت مكتبة الكونجرس ومؤسسات أخرى بتطوير معايير كاتالوجات مواد الصورة المتحركة، بينما بدأت الأرشيفات نفسها مشروعًا ضخمًا لتصنيف محتوياتها، وفي النهاية توقفت معظم الأرشيفات عن سياستها القديمة في أن ترسل النسخ "غير المحمية" (النسخ التي لم يتم ترميمها وحفظها) للعرض. وبدلاً من ذلك أعطيت الأولوية للحفظ والترميم، اعتمادًا على الحاجة الجماهيرية للوصول إلى أفلام بعينها.

كانت أموال الدعم المنظمة هي التي جعلت من كل ذلك ممكنًا. لقد تأسست المنحة القومية للفنون (NEA) في الولايات المتحدة في سبتمبر عام ١٩٦٥ من خلال مرسوم من الكونجرس، واعتمادًا على اقتراح من "معهد بحوث ستانفورد" في يونيو ١٩٦٧، أعطت "المنحة القومية للفنون" رسميًا ١,٣ مليون دولار هبة لتأسيس "معهد الفيلم الأمريكي (AFI) الذي تلقى فيما بعد هبات مماثلة من مؤسسة فورد واتحاد الصور المتحركة الأمريكي. واعتمادًا على نموذج معهد الفيلم الأمريكي، كان على معهد الفيلم الأمريكي أن يدعم إنتاج الأفلام الجيدة، ويدرب السينمائيين، ويتبنى الحفاظ على السينما الأمريكية. ومنذ البداية لم تكن وظيفة معهد الفيلم الأمريكي الحفاظ الفعلي على السينما، وإنما التصرف كقناة لجمع الأفلام وتمويل الأرشيفات، مثل مكتبة الكونجرس وشركة جورج إيستمان، وأصبح معهد الفيلم الأمريكي وكالة توزيع المنح القادمة من "المنحة القومية للفنون" والمخصصة للحفاظ على الأفلام، بينما يأخذ المعهد ما بين ٣٠ و ٣٥ في المائة لإدارته، وبينما تلقت الأرشيفات أكثر من ١٠,٥ مليون دولار لحفظ الأفلام ما

بين ١٩٦٨ و١٩٧٢، فإن إدارة معهد الفيلم الأمريكى تكلفت جزءًا أكبر من أموال الدعم، حتى أنه فى عام ١٩٧٢ كانت الأموال المخصصة للحفظ لا تتجاوز ٩ فى المائة من الإنفاق، واستمرت "المنحة القومية للفنون" فى دعم الأرشيفات خلال السبعينيات والثمانينيات، لكن ظل معدل الدعم يتراوح بين ٣٥٠ و٤٥٠ ألف دولار برغم التضخم نتيجة زيادة تكاليف المعامل.

وبينما توقفت "المنحة القومية للفنون" عن دعم أرشيفات الصورة المتحركة منذ بداية التسعينيات، قبلت منظمات أخرى المهمة. فمنذ أواخر الثمانينيات، كان شعار حملة "معهد الفيلم الأمريكى": "النيترات لا يمكن أن تنتظر" قد زادت الوعى العام بالحاجة إلى إنقاذ والحفاظ على تراث الصورة المتحركة الثمين. ومن خلال مرسوم الحفاظ على السينما القومية فى عام ١٩٨٨، أسس الكونجرس هيئة الحفاظ على السينما القومية، كما أسس "سجل السينما القومية" (هناك ٢٥ عنوانًا تضاف كل عام إلى مكتبة الكونجرس)، وهى التى تحدد "كنوز السينما القومية وخزائنها". وكان الدافع الأصلى لإصدار هذا المرسوم هو القلق من التعامل التجارى مع الأفلام الكلاسيكية، بما فى ذلك إعادة مونتاجها لتلائم العرض التليفزيونى وأوقات العرض المختلفة، وتغيير أبعاد الصورة لتطابق أبعاد شاشة التليفزيون، والتلوين الإلكترونى للمواد التى كانت فى الأصل بالأبيض والأسود.

وتتألف "هيئة الحفاظ على السينما القومية" من ممثلين معينين من كل المنظمات الاحترافية فى السينما، بما فى ذلك "جمعية دراسات السينما والوسائط"، و"نقابة ممثلى الشاشة"، و"أكاديمية فنون وعلوم الصورة المتحركة" (الأوسكار)، و"الجمعية الوطنية لنقاد السينما". وكانت إعادة تفويض الهيئة فى عام ١٩٩٢ قد تطلبت من مكتبة الكونجرس استكمال دراسة عن حالة الحفاظ على السينما، وهو ما أدى بالتالى إلى تأسيس "مؤسسة الحفاظ على السينما القومية" (NFPF) فى عام ١٩٩١، والتى أعيد تعيينها فى أبريل عام ٢٠٠٥ بواسطة الكونجرس، وهى الآن تمول مشروعات الحفاظ على السينما على

مستوى قومى من خلال مساعدات مالية مباشرة من الحكومة، وهبات من المؤسسات والشركات الخاصة. وفى الوقت الذى يتم فيه اختيار الأفلام بعناية من ناتج التيار السائد فى هوليوود لكى تدخل إلى "سجل السينما القومى"، فإن "مؤسسة الحفاظ على السينما القومية" تمول فقط ما يطلق عليه الأفلام اليتيمة (الأفلام التى لم يكن لها قط حقوق نشر، أو التى دخلت فى المجال العام). وكنتيجة لذلك فإن عديدًا من الأفلام الهامشية، والأنماط الفيلمية الهامشية، بما فى ذلك أفلام الهواة، والأفلام الصناعية، والأفلام الصامتة، يتم حفظها.

شهدت التسعينيات أيضًا عددًا من المؤسسات الخاصة التى أصبحت مرتبطة بالحفاظ على الأفلام، بما فى ذلك "مؤسسة السينما" (التى أسسها مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢) فى عام ١٩٩٢)، ومؤسسة ديفيد ولوسيل باكارد، وكلاهما تفضل أفلام هوليوود الكلاسيكية. وخلال ذلك فإن شركات السينما الكبرى، بما فى ذلك شركة أفلام سونى، وإخوان وارنر، ويونيفرسال، قد ضاعفت جهودها فى مجالى الحفظ، على الأقل حفظ المواد التى كان لها حقوق نشرها، أو التى كانت تخطط لإعادة عرضها فى نظم رقمية. وفى عام ١٩٩٧، قامت مكتبة الكونجرس برعاية دراسة أخرى للنظر فى حالة الحفاظ على التليفزيون باسم "الحفاظ على التليفزيون والفيديو ١٩٩٧: تقرير عن الحالة الحالية للحفاظ على التليفزيون والفيديو الأمريكى". وبعد سبع سنوات تأسست "مؤسسة الحفاظ على التليفزيون والفيديو القومى" (NTVPF)، وإن كان ذلك بدون اشتراك الكونجرس أو مكتبة الكونجرس، والتى كانت تدعم "مؤسسة الحفاظ على السينما القومية" سابقًا. وبدلاً من ذلك فإن شركة أفلام سونى، و"رابطة أرشيفى الصورة المتحركة"(AMIA)، وجيم ليندير المهتم بالحفاظ على الفيديو، قدموا هبات مالية، بينما قدمت معامل الفيديو خدمات عينية، وهكذا فإن "مؤسسة الحفاظ على السينما والتليفزيون القومى" ضمنت خدمات تقدر بما يزيد على ٣٥٠ ألف دولار من رعاة الحفظ باعتبارها هبات أولى.

أما فى أوربا فقد استمرت الأرشيفات القومية الكبرى فى السيطرة على الحفاظ على الأفلام الروائية الطويلة، لكن أرشيفات إقليمية أصغر تطورت فى المملكة المتحدة، وفرنسا، وألمانيا، وتستهدف أفلام الهواة، والجرائد السينمائية، والأفلام التسجيلية. ففى المملكة المتحدة على سبيل المثال، بينما انقسم أرشيف فيلم معهد السينما البريطانية إلى أربع منظمات كبرى فى أقل من عقد، فإن أرشيف فيلم الشمال الغربى، والأرشيف السينمائى الإسكتلندى، وأرشيف شرق إنجلترا، وغيرها، تولت اتخاذ المبادرة، وأسست "منتدى أرشيف السينما" فى عام ١٩٨٧.

وخلال ذلك، وفى عام ١٩٩١، فإن العديد من أرشيفات السينما الأوربية أسست "اتحاد أرشيفات السينما الأوربية" (ACCE)، وأطلقت "مشروع لوميير" بدعم من الاتحاد الأوربى، وهو المشروع الذى يركز على ثلاثة نشاطات رئيسية: ترميم الأفلام الأوربية، والبحث عن أفلام أوربية "مفقودة"، وتجميع فيلموجرافيا أوربية، وتم ترميم ما يزيد على ألف فيلم - يعود أغلبها إلى الفترة الصامتة - من خلال التعاون بين الأرشيفات، كما تم تجميع قاعدة معلومات واحدة تضم فيلموجرافيات قومية لكل دول الاتحاد الأوربى، بعضها تم صنعه من الصفر. تلا ذلك تأسيس "رابطة السينماتيك الأوربية" (ACE) فى عام ١٩٩٦، بالإضافة إلى مؤسسة "أرشيميديا" التى تهف لتأسيس شبكة من الأرشيفات والجامعات من أنحاء الاتحاد الأوربى، والتى مولت اجتماعات ولقاءات عن الوسائط الرقمية الجديدة، وبرامج تدريب أرشيفات السينما، والمهرجانات السينمائية، وحفظ الأفلام، مثل "يوميات السينما الصامتة (بوردينونى، إيطاليا)، و"سينما ريتروفاتو" (بولونيا)، اللذين ركزا الاهتمام على حفظ الأفلام وأرشيفات السينما.

أرشيفات الصورة المتحركة والتاريخ

كان إضفاء النزعة الاحترافية على أرشيفات الصورة المتحركة مصحوبًا بتغيرات فى الدراسات السينمائية، والتى أدت إلى وعى جديد ليس فقط بالنسبة

لمؤرخى الوسائط، وإنما أيضًا للعاملين فى الأرشيفات أنفسهم، وبينما كان الجيل السابق من مؤرخى السينما يرون تاريخ السينما فى ضوء أهداف لها غايات محددة، كدراسة تطور الفن السينمائى، فإن مؤرخى السينما الجدد كانوا أكثر اهتمامًا بمجال أوسع من الدراسات الثقافية والنقد الثقافى. لقد كانوا يحاولون تأسيس تاريخ السينما على أرض منهج تجريبى، اعتمادًا على مواضعات جمع المعلومات وطريقة تقديمها وطرحها. لم يعد تاريخ السينما مسألة تتعلق بالإتقان الفنى، وتحليل أمثلة فردية من الفن السينمائى أو "الأعمال الكاملة" لمن يطلق عليهم "مؤلفو السينما". وبدلاً من ذلك فإن المؤرخين الجدد يرون أن السينما والتليفزيون شكل جديد من الأدلة فى سياق تاريخى، وبينما كان هدف تواريخ السينما فى الماضى هو تأسس معايير جمالية للجودة بالنسبة لتاريخ السينما، فإن تاريخ السينما الجديد يهتم بوصف وتحليل التطورات التقنية، والاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية، والجمالية، للوسيط السينمائى وتأسيس السينما. وعلاوة على ذلك فإن المناهج الجديدة قد حولت البؤرة من قراءة الناقد للعمل، إلى إعادة بناء تاريخية لقراءات الجمهور، والاستخدام التاريخى للسينما والتليفزيون.

إن مثل هذه الخطة تعنى أن كل شكل للصورة المتحركة يمكن أن يقوم بدور الدليل التاريخى، سواء كان الفيلم روائيًا طويلاً أو قصيرًا، أو تسجيليًا أو طليعيًا، فيلم إعلانات أم فيلمًا إثنوجرافيًا، فيلمًا صناعيًا أم طبيًا، فيلم هواة أو جريدة سينمائية. كما أن هذا يعنى أن الثقافة المادية لوسائط الصورة المتحركة قد أصبحت عاملاً أكثر أهمية فى بناء التاريخ، والنتيجة الحتمية لأرشيفى الصورة المتحركة يجب أن تكون أن عليهم عدم استبعاد مادة من أرشيفاتهم، أو عدم الاشتراك فى لعبة تقييم وتقرير ما هو مهم وما هو غير مهم. وأخيرًا فإن ذلك يعنى أن العلاقة التكافلية موجودة الآن بين الأرشيفيين والمؤرخين، وأن دراسة أكاديمية جديدة سوف تؤدى إلى تكوين أولويات حفظ جديدة. وعلى سبيل المثال فإن الميل الجديد للأرشيفات نحو أفلام الهواة قد حدث بفضل بحث أكاديمى

مهتم بالقيمة الثقافية لمثل هذه المادة. كما أن حفظ مواد من خارج الأشكال الكلاسيكية المتعارف عليها للسينما قد أدى إلى مزيد من إعادة تقييم تاريخ الصورة المتحركة. وعلى سبيل المثال، فإن مؤتمر برايتون فى عام ١٩٧٨ ـ الذى عقدته (FIAF)، قد أدى إلى خلق مجال فرعى جديد لدراسات السينما المبكرة، فقد كان الأكاديميون فى السابق يضعون السنوات الخمس عشرة الأولى من السينما باعتبارها "بدائية". والتفاعل الدائم بين الأرشيفات والأكاديميات سوف يؤدى إلى معرفة متزايدة بهذه الوسائط، وسوف يكون لذلك تأثير مهم على إدراكاتنا للعالم.

انظر أيضاً:

"قواعد ومبادئ"، "تاريخ السينما"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bigourdan, Jean-Louis. "From the Nitrate Experience to New Preservation Strategies." In *This Film Is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, edited by Roger Smither, 52–73. Brussels: International Federation of Film Archives, 2002.

Horak, Jan-Christopher. "Old Media Become New Media: The Metamorphoses of Historical Films in the Age of Their Digital Dissemination." In *Celluloid Goes Digital*, edited by Martin Loiperdinge, 13–22. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.

Lemieux, David. "A Film Archive for Canada." *The Moving Image* 2 (2002): 1–23.

Mann, Sarah Ziebell. "The Evolution of American Moving Image Preservation: Defining the Preservation Landscape." *The Moving Image* 1 (2001): 1–20.

McGreevey, Tom, and Joanna L. Yeck. *Our Movie Heritage*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Melville, Annette, and Scott Simmon, eds. *Report of the Librarian of Congress: Film Preservation 1993: A Study of the Current State of American Film Preservation*. 4 vols., Washington, DC: Library of Congress, 1993.

Murphey, William T., ed. *Television and Video Preservation 1997: A Report on the Current State of American Television and Video Preservation.* Washington, DC: Library of Congress, 1997.

كتب هذا الفصل

جان ـ كريستوفر هوراك

إنـرى لانجلـوا

(ولد فى سميرنا (إزمير) فى تركيا، فى ١٣ نوفمبر ١٩١٤،
وتوفى فى باريس، فرنسا، فى ١٣ يناير ١٩٧٧)

اشترك إنرى لانجلوا فى تأسيس السينماتيك الفرنسى فى باريس، وهو ينتمى إلى الجيل الأول من أرشيفى السينما، الذين كان أغلبهم من عشاق السينما المخلصين وليس من الأرشيفيين المدربين. وعبر ما يزيد على أربعين عامًا قام بتجميع واحدة من أكثر مجموعات السينما فى العالم، لكن للأسف تحللت نسبة كبيرة منها بسبب ظروف التخزين السيئة.

فى عام ١٩٣٤ كان لانجلوا عاشقًا مهووسًا بالأفلام، وأنشأ ناديًا للسينما باسم "دائرة السينما، مع صديقه السينمائى جورج فرانجو. وبواسطة هبة من عشرة آلاف فرانك، من ناشر مجلة "لا سينماتوجرافى فرانسيز"، تأسس السينماتيك الفرنسى رسميًا فى ٢ سبتمبر عام ١٩٣٦.

وبرغم أن لانجلوا لم يكن منظمًا، فإنه كان محمومًا بجمع الأفلام، فى أى شكل كان. وطبقًا لروايته فإنه يمكن حفظ الأفلام، فى أى شكل كان. وطبقًا لروايته فإنه يمكن حفظ الأفلام من خلال عرضها، وليس بواسطة جمعها فى أرشيف. ومن أقواله: "النظام؟ هذا من صفات الألمان". وفى عام ١٩٣٨، انضم إلى آيريس بارى (متحف الفن الحديث)، وأولوين فون (معهد الفيلم البريطانى)، وفرانك هينزيل (أرشيف فيلم الرايخ)، لتكوين "الاتحاد الدولى لأرشيفات السينما" .(FAIF) وبفضل العلاقات الممتازة مع أرشيف فيلم الرايخ، استطاع لانجلوا حماية مقتنيات السينماتيك خلال فترة الاحتلال الألمانى لفرنسا أثناء الحرب العالمية الثانية، وفى الحقيقة أن أول مكتب امتلكه لانجلوا كان فى مكتب

سينما ألمانيا النازية فى باريس. وبعد الحرب العالمية الثانية أصبح السينماتيك هو مركز الموجة الجديدة الفرنسية. وبحلول أوائل الستينيات، كانت هناك أربعون عرضًا كل أسبوع فى دارين للعرض (أولم، الذى افتتح فى عام ١٩٥٥، وشايوه فى عام ١٩٦٣)، وكانت هذه العروض بمثابة مدرسة سينمائية للسينمائيين الواعدين الجدد، فقد كان يتم تنظيم أسابيع أفلام خاصة بالمخرجين أو البلدان، ومن بين هؤلاء السينمائيين الشبان ألان رينيه، وفرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وآخرين، الذين اكتشفوا أعمال لوى فوياد، وجان رينوار، وإيريك فون ستروهايم.

وفى عام ١٩٦٢ خرج لانجلوا من "الاتحاد الدولى لأرشيفات السينما"، فيما يبدو أنه نزوة، لكن شهرة السينماتيك آنذاك قد كانت من العظمة حتى أنه استمر التعامل مع أغلب الأرشيفات، بالإضافة إلى مهرجان كان وفينيسيا. ومع تزايد الدعم من الحكومة الفرنسية، طالبت الدولة بنهاية فوضى الأرشيف، وعينت مستشارًا إداريًا ومديرًا فوق لانجلوا، الذى تم فصله فى ٩ فبراير ١٩٦٨، وتم تعيين بيير باريان مديرًا جديدًا للسينماتيك، مما أدى إلى عاصفة عاتية من الاحتجاج فى الصحافة، وفى الشوارع، وأتى عشرات من المخرجين السينمائيين المشهورين للدفاع عن لانجلوا، فهاجمت الشرطة المحتجين بضراوة. وفى ٢٢ أبريل أعيد لانجلوا بواسطة المستشار الإدارى، لكن ذلك كان انتصارًا له جانب سلبى إذ سحبت الحكومة معظم تمويلها، واستطاع لانجلوا أن يفتتح "متحف السينما" فى يونيو ١٩٧٢، بينما ظل تمويل السينماتيك فى حالة فوضى، وحتى اليوم، فإن لانجلوا يبقى شخصية مثيرة للجدل فى عالم أرشيفات السينما.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Card, James. "In Memoriam: Henri Langlois." *Film Comment* 13, no. 2 (1977): 33.

Myrent, Glenn, and Georges P. Langlois. *Henri Langlois: First Citizen of Cinema*. Boston: Twayne, 1994.

Roud, Richard. *A Passion for Films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

الأرجنتين

Argentina

يعود مولد السينما الأرجنتينية إلى ما يقارب الفترة ذاتها التى شهدت مولد السينما فى أوربا الغربية والولايات المتحدة، بالإضافة إلى المكسيك والبرازيل، واستمرت الأرجنتين منتجًا سينمائيًا مهم. وفيلم "القصة الرسمية" (١٩٨٥) هو الفيلم الوحيد من أمريكا اللاتينية الذى فاز بجائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبى، برغم أنه خلال العقود الأخيرة الماضية كانت هناك أفلام مهمة من أمريكا اللاتينية تنافس على هذه الجائزة، وبينما كانت الاعتبارات السياسية هى التى تحدد نمو الصناعة وجودتها، فإن هناك وجودًا ممتدًا للسينما الأرجنتينية منذ بدايات القرن العشرين، مع استقبال جيد لها ليس فقط من جانب الجمهور فى جميع أنحاء أمريكا اللاتينية وفى إسبانيا، باعتبارها نتيجة لعرض الثقافة الأرجنتينية بشكل عام فى كل أنحاء العالم.

كانت السينما الأرجنتينية المبكرة توازى فى جوانب عديدة النماذج الأمريكية ومن أوربا الغربية، كما كانت بعض أهم هذه الأفلام الأولى تحاول أن تصور الخصائص القومية، وأبطال الفولكلور، وتوترات النزعة المعاصرة، والتى كانت الأرجنتين تتطور من خلالها بسرعة غير عادية. لقد أصبحت الحداثة تضرب بجذورها فى الأرجنتين، ونمت الحياة الحضرية وأصبحت أكثر تعقيدًا، لذلك تم إنتاج الكثير من كوميديات "غرفة الجلوس" المحتشدة بالصراع، وما أطلق عليه ميلودراما التليفون الأبيض، والأفلام السياسية، والأفلام البوليسية عن المخبرين السريين، وخلال هذه الفترة تأسس بقوة معادل أرجنتينى لنظام لنجوم، فيما

يتعلق بالممثلين والممثلات، والمخرجين أيضًا، وأصبحت دور عرض الأفلام من بين المؤسسات الأكثر ربحًا لحياة الليل فى جمهورية الأرجنتين، وأصبحت هناك شوارع وأحياء تشبه برودواى.

البيرونية وتأثير الفاشية الجديدة على الصناعة

تتجمع الاعتبارات السياسية التى تأثرت على خطوط الصناعة فى فترتين مهمتين: الفترة البيرونية (١٩٤٦-١٩٥٥)، وفترة الفاشية الجديدة للديكتاتورية العسكرية (١٩٦٦-١٩٧٣، ١٩٧٦، ١٩٨٣). وبينما لم يكن خوان دومينجو بيرون (١٨٩٥-١٩٧٤) ديكتاتورًا قط بالمعنى الكامل للكلمة، فقد كان شعبويًا ذا يد قوية، استخدم صناعة السينما للدعاية لأيديولوجية حركته، والأيديولوجية البيرونية هى فى الأغلب مشوشة ومتناقضة، وليس من السهل اليوم الإشارة إلى أشكال محددة كانت موجودة عليها فى أفلام تلك الفترة، وأحد أهم الأفلام التى أنتجت فى ظل البيرونية هو "مياه مضطربة" (هوجو ديل كاريل، ١٩٥٢). كما استخدم بيرون السينما أيضًا لكى يكافئ من يدعمونه ويعاقب معارضيه، بتأكيد مواقف الأولين وتشويه مواقف الآخرين، وكانت عشيقته إيفا دوارتى من بين المستفيدين المعروفين لهذه الممارسة، برغم أنه طلب عند زواجه منها فى عام ١٩٤٦ بتدمير النيجاتيف والنسخ الخاصة بفيلم صنع فى عام ١٩٤٥ ليكون نقطة انطلاق حياتها الفنية، وهو فيلم "المرأة المبذرة"، وكان هذا العنوان مثيرًا للمشكلات، فى ضوء اهتمامات معارضى بيرون ضد زوجته، فهو يعنى "المرأة المبتذلة" أو "الرخيصة المتساهلة"، ويحكى الفيلم قصة امرأة ذات ماضٍ مشين تصبح مالكة أرض محبة للخير، وقد أنقذ من التدمير الكامل بفضل نسخة تم الاحتفاظ بها سرًا، وتم عرضها مؤخرًا فى عام ١٩٨٤ مع مقالات نقية تدين الفيلم.

أما رمز الطرق التى كان بيرون يعارض بها معارضيه فهو ليبرتاد لامارك (١٩٠٨-٢٠٠٠)، الذى تقول الأسطورة إنه قد تم طرده من الإستوديو ومن

الأرجنتين بسبب مشاحنة مع إيفا دوارتى. وكان لدى لامارك حياة فنية طويلة وناجحة فى المكسيك وأماكن أخرى، وعاد إلى الأرجنتين بعد سقوط بيرون فى عام ١٩٥٥. وهناك أيضًا العديد من الممثلين الأرجنتينيين الذين بحثوا عن حظوظهم فى هوليوود، ومن أشهرهم فيرناندو لاماس (١٩١٥-١٩٨٢)، الذى تزوج من السبّاحة إستر ويليامز (ولدت عام ١٩٢٢)، والذى قام بدور اللاتينى العاشق فى أفلام مع "الأرملة الطروب" (١٩٥٢)، والفتاة التى كان لديها كل شىء" (١٩٥٣).

وخلال فترة الفاشية الجديدة، عانت صناعة السينما إلى حد كبير، كما عانى توزيع الأفلام الأمريكية، بسبب الحكومات المتعاطفة مع دول المحور فى فترة ما قبل بيرون، وفى فترة حكم بيرون أيضًا. ومع ذلك ظلت بيونس آيرس عاشقة للسينما، ولعبت الأفلام الأجنبية دائمًا دورًا ثقافيًا عامًا ومهمًا فى المجتمع الأرجنتينى، كما أنها شكلت نماذج قام سينمائيون فى الأرجنتين بدراستها.

ومن المهم أن نلاحظ أن نوادى السينما الخاصة وشبه السرية قد سمحت ببعض التوزيع لأفلام لم يكن من الممكن عرضها عرضًا عامًا خلال فترة الفاشية الجديدة. لقد كان هناك العديد من الأفلام التى كانت إما محظورة تمامًا أو تم تشويهها بشكل قاس، وكان لهذا تأثير محبط على مبادرات الإنتاج، وظهرت أفلام عديدة غير ذات أهمية لتملأ هذا الفراغ. كما أن العديد من الممثلين هاجروا من الأرجنتين، مثل هكتور ألتيريو (ولد عام ١٩٢٩)، ونورمان بريسكى (ولد عام ١٩٣٨)، ونورما ألياندرو (ولدت عام ١٩٣٦)، والذين برزوا بوضوح مع إعادة نهضة السينما الإسبانية فى أعقاب وفاة الديكتاتور فرانشيسكو فرانكو (١٨٩٢-١٩٧٥)، وكانت تلك هى تمامًا المرحلة الأسوأ من الطغيان العسكرى فى الأرجنتين، كما كان هناك مخرجون مهمون مثل كارلوس هوجو كريستينسين (١٩١٤-١٩٩٩)، وهكتور بابينكو (ولد عام ١٩٤٦)، اللذين حققا حياة فنية ممتدة فى البرازيل وأماكن أخرى.

أهمية فيلم "القصة الرسمية" ـ بالإضافة إلى مزاياه الخاصة التى جعلته يستحق الأوسكار ـ تكمن فى حقيقة أنه تجسيد لنوع السينما الأرجنتينية التى لم يكن من الممكن صنعها خلال الديكتاتورية، بينما يمثل فى الوقت ذاته محاولة لتحليل العنف المادى والوجدانى لمرحلة الفاشية الجديدة. وبالفعل فإن شخصيات مهمة فى السينما الأرجنتينية شاركت فى صنع هذا الفيلم، الذى أخرجه بوينزو، وقام ببطولته الياندرو وألتيريو، ويمثل الفيلم عودتهم إلى السينما الأرجنتينية" خلال النصف الثانى من عقد الثمانينيات. وهذه الأفلام ـ التى حصلت معظمها على النجاح العالمى، مثل فيلم ماريا لويزا بيمبيرج "كاميلا" (١٩٨٤)، وفيلم هيكتور أوليفيرا "حرب صغيرة قذرة مضحكة" (١٩٨٣)، وفيلم إليزو سوبيلا "رجل يواجه الجنوب الشرقى" (١٩٨٦) كان عليها أن تنافس طوفان الأفلام الأمريكية والأوربية التى كان من الممكن أخيرًا عرضها للمرة الأولى، أو دون حذف، بعد عام ١٩٨٣. وهذه المنافسة القومية على دور العرض والاهتمام النقدى أعطت زخمًا جديدًا للسينما باعتبارها منتجًا ثقافيًا فى الأرجنتين ظلت موجودة طوال القرن العشرين.

ومع ذلك فإن "القصة الرسمية" تظل علامة سينمائية على هذه المرحلة، ليس فقط بسبب الأوسكار، وإنما بفضل القصة التى يحكيها، عن رجل أعمال ثرى له صفقات مريبة مع السلطات العسكرية، تتم مكافأته على ولائه بإعطائه طفلة ولدت فى السجن لأم من بين المختفين. (هناك مئات الآلاف من الذين اختفوا فى تلك المرحلة، ويتم العثور بين الحين والآخر على مقابر جماعية لبعضهم - المترجم). أما زوجته فهى مدرسة تاريخ لم يكن لها حتى تلك اللحظة اتصال كبير مع الأحداث المعاصرة فى وطنها، إنها تبدأ فى الشك فى حقيقة الأمر، وتحاول أن تعرف من أين أتت الطفلة، مما يجر نتائج وخيمة. وبحث الأم التى تبنت الطفلة يرمز ـ حتى بعد أكثر من عشرين عامًا من عودة الديمقراطية الدستورية ـ إلى أن على الأرجنتين أن تتغلب على العديد من الآثار الاجتماعية والسياسية للطغيان.

وإحدى الشخصيات المهمة المرتبطة بفترة ما بعد الديكتاتورية هى ماريا لويزا بيمبيرج، وعندما توفيت بالسرطان فى عام ١٩٩٥ كانت قد عملت فى الإخراج لأكثر قليلاً من عقد من الزمن، وصنعت فقط ستة أفلام، فهى لم تبدأ فى صنع أفلامها بنفسها إلا بعد انفصالها عن زواج من طبقتها العليا، وكل أفلامها جذبت استحسانًا نقديًا واهتمامًا كبيرًا، واستقبالاً جماهيريًا متحمسًا، لذلك كانت فى قمة شهرتها حيث أكملت فيلمها الأخير "أنا لا أريد أن أتحدث عن ذلك" (١٩٩٣)، والذى يحكى عن بطلة شابة من طبقة التجار المستريحة - وهى قزمة - هربت من السيرك كفعل من أفعال التمرد ضد محاولة أمها إنكار الحقيقة الجسمانية لها. واستخدمت بيمبيرج نجومًا عالميين مثل مارشيللو ماسترويانى (١٩٢٤-١٩٩٦)، وجولى كريستى (ولدت عام ١٩٤٤)، وأسومبتا سيرنا (ولدت عام ١٩٥٧)، ودومينيك ساندا (ولد عام ١٩٤٨) فى أدوار البطولة فى أفلامها.

وعلاوة على النزعة النسوية فى أفلام بيمبيرج، والتى تصور بها تمرد النساء ضد الأوضاع الاجتماعية الخانقة، فإن هذه الأفلام مهمة فى أنها توضح التوجه نحو عالم الشواذ، فليس للأرجنتين سجل مميز فى أفلام المثليين جنسيًا، برغم وجود بعض الأعمال المهمة. ويمكن للمرء أن يقول إن بيمبيرج قامت بتطبيع عالم الشواذ فى أفلامها، وموتها المبكر حرم السينما فى أمريكا اللاتينية من أحد الأصوات المتفردة حقًا. وهناك فى الأرجنتين جيل جديد من المخرجات النسويات، مثل لوكريسيا مارتيل (ولدت عام ١٩٦٦) صاحبة فيلم "المستنقع" (٢٠٠١)، وفيلم "الفتاة المقدسة" (٢٠٠٤)، والتى نالت اهتمامًا عالميًا كبيرًا، لكن ليس هناك من بين هؤلاء المخرجات من حصلت بعد على مستوى أصالة بيمبيرج.

وكان ليوبولدو تورى نيلسون (١٩٢٤-١٩٧٨) أحد المخرجين فى الأرجنتين الذين حصلوا على شهرة عالمية. وهو يمثل الانتقال فى الستينيات من الأعمال المتأثرة كثيرًا بهوليوود فى "مرحلة بيرون الذهبية" لأفلام غرف الجلوس والتليفون الأبيض فى مخادع النساء، والأعمال المبتذلة فى فترة رئاسة بيرون، إلى سينما الفن التى كانت متأثرة بقوة بالنزعة المثقفة الفرنسية، والواقعية الجديدة

الإيطالية، والواقعية الاشتراكية اليسارية دون تقليد النماذج والتوليفات السوفيتية، وعلاوة على ذلك تعاون تورى نيلسون كثيرًا مع زوجته الروائية بياتريس جويدو (١٩٢٤-١٩٨٨)، ليقدما مجموعة من الأفلام عن الطبقة الحاكمة المتحللة، بما فى ذلك فيلم "منزل الملاك" (١٩٥٧)، وهى الأفلام التى أعادت تركيز النقد الثقافى الأوربى، من خلال منظور نسوى (بدائى) كان خاصًا بأمريكا اللاتينية، وعلى عكس مخرجين آخرين هاجروا من الأرجنتين لأسباب سياسية، ظل تورى نيلسون بها، حيث استمر فى صنع نسخ سينمائية من أعمال مهمة من الأدب الأرجنتينى، حتى وفاته فى عام ١٩٧٨. وبرغم أن أباه - ليوبولدو تورى ريوس (١٨٩٩-١٩٦٠) كان أحد مؤسسى السينما الأرجنتينية، فإن أيًا من ابنى تورى نيلسون - خافيير تورى (ولد عام ١٩٤٦)، وبابلو تورى - ليس مخرجًا متميزًا.

وبرغم أن تورى نيلسون ظل على الدوام مخرجًا روائيًا، فإن هناك مجموعة من المخرجين التجريبيين جلبوا الشهرة للسينما الأرجنتينية، فقد حصل أوكتافيو جيتينو (ولد فى إسبانيا عام ١٩٣٥) على الشهرة بفضل أفلامه التسجيلية التى تجمع بين التصوير المذهل، والدعاية السياسية المتفجرة، مثل فيلمه "ساعة الأفران" (١٩٦٨)، الذى أخرجه مع فيرناندو سولانس (ولد عام ١٩٣٦). أما أدولفو بيرى الذى لعب دورًا مهمًا فى السينما الكوبية، ومعهد السينما الكوبى القومى - فقد أطلق عليه "أبو ما يسمى السينما الجديدة فى أمريكا اللاتينية"، والتى تتسم بالالتزام السياسى، وتبنى أسلوب يعارض هوليوود بقوة. وإن مصطلحات مثل "السينما الثالثة" (ليست سينما هوليوود أو سينما الفن الأوربية)، و"السينما غير الكاملة" (لأنها لا تطمح إلى الدقة التقنية الأمريكية والأوربية، ولا يجب أن تفعل ذلك)، قد استخدمت لهذه الطريقة فى صنع الأفلام. وبالإضافة إلى أفلام معاصرة حول الرمز اليسارى الأرجنتينى تشى جيفارا، فإن بيرى اشتهر أكثر بفيلمه القصير "ألقِ لى بنصف جنية" (١٩٦٠)، فعلاوة على واقعيته الاجتماعية فإن الفيلم يقدم نموذجًا للنمط الممتد من الأفلام عن أطفال الشوارع

خلال النصف الثانى من القرن، مثلما فعل الفيلم المكسيكى "صغار وملاعين" (١٩٥٠) من إخراج لويس بونويل. ومن الفترة نفسها هناك أيضًا فيلم "جنة قصيرة" (١٩٦٩) للمخرج ديفيد خوسيه كوهون، وهو نموذج عن الحياة القاسية التى يعيشها الشاب الصغير فى المدن. فبالإضافة إلى ضرب أمثلة عن الإسهام الذى قام به اليهود فى السينما الأرجنتينية، فإن بطلة الفيلم أنا ماريا بيكيو (ولدت عام ١٩٤٦) فازت بجائزة مهرجان موسكو السينمائى لأفضل ممثلة فى ذلك العام.

نزعات القرن الحادى والعشرين

عند نهاية القرن العشرين، كان المخرجون متعطشين لاكتشاف طرق متفردة للمنافسة داخل أمريكا اللاتينية وعلى مستوى العالم، بالطرق التى استطاع بها جيتينو وبيرى تحقيق الشهرة بفضل الجودة التقنية، وفى الوقت ذاته يظلون ملتزمين بالنقد الاجتماعى. إن هذا يتضح فى النجاحات النقدية لأفلام مثل "تسع ملكات" (فابيان بيلنيسكى، ٢٠٠٠)، و"ابن العروس" (خوان خوسيه كامبانيلا، ٢٠٠١)، وكلا الفيلمين يتميز بإحساس لاذع يساهم فى نجاحهما. كما يمثل بيلنيسكى أيضًا المساهمة الطويلة فى السينما الأرجنتينية.

وهناك نزعة بديلة تتمثل فى الوجود الممتد لسينما حركة "دوجما" فى الأرجنتين، بأمثلة متميزة مثل "أموال محروقة" (مارسيللو بينيرو، ٢٠٠٠)، "المستنقع" (لوكريسيا مارتيل، ٢٠٠١)، "بوليفيا" (أدريان كايتانو، ٢٠٠١)، "الرجل من مقاطعة بيونس آيرس" (بابلو ترابيرو، ٢٠٠٢)، و"فجأة" (دييجو ليرمان، ٢٠٠٢)، وهذا الفيلم الأخير مهم كواحد من أوائل الأفلام التى تتناول بصراحة عالم المثلية الجنسية بين النساء فى الأرجنتين، خاصة أن رجلاً هو الذى صنعه. أما بينيرو - فبرغم أنه لا يقصد أن يكون فيلمًا عن المثلية الجنسية بين الرجال، فإنه يحقق عملاً رائعًا فى تصوير نص فرعى عن عالم الشواذ داخل حبكة تقليدية إلى حد ما عن السطو على بنك. أما فيلم "بوليفيا" فإنه يلتزم جزئيًا

بمبادئ حركة دوجما، واستخدم فيلم أبيض وأسود للإيحاء بأسلوب شبه تسجيلى، وهو يركز على محنة أهل بوليفيا (ومن ثم كل أهل أمريكا اللاتينية) الذين يعملون بشكل غير قانونى فى الأرجنتين، ويتعرضون للمضايقة العنيفة والنزعة العنصرية.

انظر أيضاً:

"اللاتين والسينما"، "السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Foster, David William. *Contemporary Argentine Cinema.* Columbia: University of Missouri Press, 1992.

King, John, and Nissa Torrents, eds. *The Garden of Forking Paths: Argentine Cinema.* London: British Film Institute, 1988.

King, John, Sheila Whitaker, and Rosa Bosch, eds. *An Argentine Passion: María Luisa Bemberg and Her Films.* London and New York: Verso, 2000.

كتب هذا الفصل

ديفيد ويليام فوستر

سينما الفن

Art Cinema

مصطلح "سينما الفن" هو أحد أكثر المصطلحات شيوعًا فى الدراسات السينمائية، فهو يحدد سينمائيين من نوع خاص، وأفلامًا محددة، وأنواعًا معينة من السينما، وبالنسبة لبعض الكتاب فإنه يحدد أيضًا أنواعًا معينة من الجماهير. والمصطلح يشير بالنسبة للسينمائيين إلى "المؤلفين" الأوربيين، مثل مايكل أنجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، وفيدريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وإنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، كما يشير إلى أفلام مثل "المغامرة" (١٩٦٠)، و"ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، و"اللاهث" (١٩٦٠)، و"الختم السابع" (١٩٥٧). ودور العرض التى يشير إليها المصطلح صغيرة، وليست دور العرض القديمة الفاخرة أو المجمعات الموجودة الآن، وهى تعرض أفلامًا جديدة، لكنها تعرض أيضًا أفلامًا قديمة فى مناسبات مختلفة، والجمهور الذى يأتى إلى سينما الفن هو من الطبقة المثقفة المتعلمة. إن هذه السمات ليست إلا معانى ضمنية فى المصطلح، لكن لها استخدامات وتضمينات عديدة، لذلك فإنه من المفيد التمييز بين التعريف الواسع والتعريف المحدد لسينما الفن.

يوحى التعريف الواسع بين "فيلم الفن" موجود فى تاريخ السينما منذ البداية، ويتضمن أمثلة تاريخية تمتد إلى سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى، ويظل فيلم الفن موجودًا طوال تاريخ السينما، ويصبح أكثر تداولاً بالنسبة للسينما المعاصرة. أما التعريف المحدد فيشير إلى الخمسينيات حين ظهر تيار فى السينما الأوربية له مجموعة مميزة من الخصائص من حيث الشكل والموضوع، ومنافذ متخصصة

للعرض، ومكانة فنية خاصة باعتبارها جزءًا من "الثقافة الرفيعة"، تشكل ارتقاءً تأخر عن موعده للسينما حتى تصل إلى حداثة فنون القرن العشرين. إن هذين المعنيين مرتبطان ببعضهما، وسينما الفن بالمعنى المحدد يمكن أن تعتبر جزءًا من التيار التاريخى المستمر الذى يتجسد فى التعريف الواسع، باعتبارها مرحلة مهمة. وإن كانت مقيدة - فى تاريخ نوع معين من السينما.

تعريفات واسعة

يحدد التعريف الواسع لسينما الفن أفلامًا يمكن تمييزها عن سينما الترفيه الشائعة، فيما يخص مادة المصدر والجمهور المستهدف. فبالإضافة إلى الأنماط الجماهيرية فى بداياتها، مثل لقطات الأخبار، وأفلام الخدع، وأفلام المطاردات، والكوميديات، كانت هناك أفلام قصيرة مأخوذة من عناصر تقليدية فى "الثقافة الرفيعة"، أى اقتباسات من الدراما والأدب الكلاسيكيين، بالإضافة إلى أفلام تعتمد على أحداث تاريخية. إن هذا البعد من سينما الفن ظهر بشكل أكثر قوة فى فرنسا فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى، مع أفلام من "شركة أفلام الفن"، كما كانت هناك نزعات مماثلة فى ألمانيا وإيطاليا. وفى هذا الوقت، بدأت ملامح سينما الفن فى التشكل فيما يخص العلاقة بالثقافة الرفيعة بمعناها المباشر والتقليدى الراسخ - مثل الأدب والتاريخ والفنون الجميلة - مع طموح من جانب المنتجين لجذب الجمهور أكثر "احترامًا" وتعليمًا، بدلاً من جمهور الطبقة العاملة الحضرية الذى كان يرتاد دور العرض الرخيصة. لقد كان مشروع سينما الفن هو تحويل ظاهرة ثقافية ذات جذور فى أسواق المعارض، ومسارح الفودفيل، والصالات الموسيقية، وصالات العرض المتنقلة، إلى نشاط ثقافى تمكن مقارنته بالأشكال الفنية الراسخة.

ومع ذلك فإن المرحلة الأهم فى التاريخ المبكر لسينما الفن كانت هى العشرينيات. لقد تأثرت صناعات السينما الأوربية المهمة تأثرًا شديدًا بالحرب العالمية الأولى، ورسخت من مكانتها كمصدر أساسى للأفلام فى سينما الترفيه

فى أنحاء عديدة من العالم. وخلال مرحلة إعادة بناء صناعات السينما بها، خلقت ألمانيا، وفرنسا، والاتحاد السوفييتى ـ بشكل خاص ـ تنويعة كبيرة من السينما، فقد صنعت أفلامًا تختلف فى نواحٍ عديدة عن أفلام هوليوود التى كانت تملأ دور العرض الأوربية، وعكست هذه الأفلام محاولة لتأسيس بدائل لسينما هوليوود ذات النجوم والأنماط الفيلمية، وكانت هذه الأفلام يقدرها المثقفون والفنانون فى مراكز حضرية للثقافة مثل برلين، وباريس، ولندن، ونيويورك، باعتبارها فنًا. لقد كان لهذه البلدان أفلامًا مماثلة لأفلام الترفيه الأمريكية، لكن أفلام الفن بها مثلت معالجات مميزة لصناعة الأفلام تتماشى مع التيارات الحداثية والطليعية لتلك الفترة، مثل التعبيرية، والسريالية، والدادائية، والبنيوية. وفى فرنسا ظهرت أفلام مثل "مدام بوديه المبتسمة" (١٩٢٣)، و"القوقعة والكاهن" (١٩٢٨)، وهى الأفلام التى استخدمت طيفًا واسعًا من التقنيات لكى تصور الحياة النفسية الداخلية لأبطالها، بينما كانت هناك مجموعة من السينمائيين مثل رينيه كلير (١٨٩٨-١٩٨١) بفيلمه "استراحة" (١٩٢٤)، وسلفادور دالى (١٩٠٤-١٩٨٩) ولويس بونويل (١٩٠٠-١٩٨٣) بفيلمهما "كلب أندلسى" (١٩٢٩)، يشكلون تحديًا للمنطق السردى فى أفلام التيار السائد الهوليوودية. كما اكتسبت السينما الألمانية أهمية عالمية مع ظهور فيلم "مقصورة الدكتور كاليجارى" (١٩٢٠)، وهو فيلم فنى واعٍ بلغة السينما التى تجمع بين السمات النفسية التى كانت مرتبطة بالأفلام الفرنسية، وتناول للميزانسين متأثر بالدراما التعبيرية والتصوير التشكيلى التعبيرى. وبرغم أن معظم الأفلام الألمانية خلال تلك الفترة كانت تنتمى إلى الأنماط الفيلمية التجارية، والأفلام التاريخية المبهرة، وأفلام التشويق، فإن المجموعة القليلة من الأفلام التعبيرية التى تلت "مقصورة الدكتور كاليجارى" قد تركت تأثيرها الكبير على تاريخ السينما باعتبارها أمثلة تؤسس لسينما الفن سواء من خلال أسلوبها الغريب، أو عرضها فى كل أنحاء العالم فى نواد وجمعيات سينمائية متخصصة. وجاءت سينما الفن المهمة الأخرى خلال العشرينيات من الاتحاد السوفييتى، حيث كان سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨ ـ ١٩٤٨) وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣) يصنعان ابتكارات شكلية وسردية فيما يخص

المونتاج. وظهرت أفلام مثل "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، و"الأم" (١٩٢٦)، وهى الأفلام التى غذت سينما الفن بمذاق سياسى أيضًا. وفيما يتعلق بالجوانب الاقتصادية، فقد كان يتم تمويل أفلام الفن من خلال مزيج من المصادر، يتضمن الدولة ذاتها فى حالة السينما السوفييتية، ومصادر ومصالح اقتصادية كبرى كما هو الحال مع شركة "أوفا" الألمانية، وشركات متخصصة أصغر، وتمويل خاص من السينمائيين أنفسهم، أو من خلال رعاة أثرياء. وفى عام ١٩٢٠، خصصت الحكومة الألمانية حوافز مالية لأصحاب دور العرض الذين يعرضون أفلامًا ذات قيمة فنية وثقافية، وهى خطوة تقوم العديد من الحكومات الأخرى بمحاكاتها، لحماية السينما الثقافية الوطنية ورعايتها.

وشهدت العشرينيات تأسيس عدد من المعايير لسينما الفن، خاصة فيما يتعلق بوضعها باعتبارها تحديًا فنيًا، وثقافيًا، وماليًا، لسينما هوليوود، والتى كانت أسست نفسها باعتبارها نموذجًا للسينما فى معظم دول العالم. لقد كان سينما الفن تقدم تجربة موازية - أفلامًا فنية مركبة بديلة عن سرد حكايات التسلية والترفيه، كما تقدم طرقًا حميمة للفرجة بدلاً من دور العرض الفاخرة، وصحفًا وجرائد سينمائية بدلاً عن مجلات عشاق السينما ونجومها، لقد كانت تخاطب جمهورًا معتادًا على التطورات الحداثية فى الأدب، والموسيقى، والتصوير التشكيلى. إن الأرض التى سيطرت عليها سينما الفن فى العشرينيات كانت تتحدد من خلال المصطلح الذى يصنع قطبين متقابلين: "الفن مقابل الترفيه"، و"الثقافة ضد الاقتصاد"، وهى الازدواجية التى لا تزال موجودة فى التفكير حول الوسيط السينمائى.

التعريفات المحددة

كان أفول سينما الفن فى الثلاثينيات راجعًا فى الأغلب لقدوم السينما الناطقة، التى رفعت تكاليف الإنتاج، وتبنت تناولاً تقليديًا للسرد والتجسيد، ومع

ذلك فإن هناك ما يوحى بأن بعض أنواع السينما فى تلك الفترة تحمل بالفعل ملامح من سينما الفن فى بعض الوجوه. وعلى سبيل المثال فإن السينما التسجيلية الممولة حكوميًا، والتى أشرف عليها جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) ازدهرت باعتبارها سينما الفن البريطانية، فقد كانت موضوعاتها القاتمة - وإن كانت واقعية - بالإضافة إلى الشكل المبتكر للأفلام، تميزها عن سينما التسلية (الهروبية) الهوليوودية التى كانت تسيطر على دور العرض البريطانية، وبالمثل فإنه يمكن القول إن السينما الفرنسية، بأفلامها الواقعية الشعرية، وسردها القاتم الذى وصل إلى ذروته مع موت البطل فى فيلم مارسيل كارنيه (١٩٠٩-١٩٩٦) "ميناء الظلال" (١٩٣٨)، و"انبلاج الصبح" (١٩٣٩)، تقدم تجربة مختلفة، أكثر قتامة، بالمقارنة مع الأفلام الأمريكية التى تتميز بنهاياتها المتفائلة. يمكن الجدل بشأن هذه الأفلام، لكن إعادة إحياء التيار الفنى فى السينما لم يحدث بالمعنى الحقيقى إلا خلال الأربعينيات، مع أفلام مهمة جاءت مرة أخرى من صناعات السينما الأوربية التى كانت منشغلة بعملية إعادة البناء فى فترة ما بعد الحرب. ولعبت إيطاليا دورًا كبيرًا مع أفلام الواقعية الجديدة، مثل "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) إخراج روبيرتو روسيللينى (١٩٠٦-١٩٧٧)، و"سارقو الدراجات" (١٩٤٨) إخراج فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤)، ومع نجاح مثل هذه الأفلام مهدت أمريكا الطريق لتطوير دور عرض متخصصة، فى المدن الكبرى والمدن الجامعية، والتى يتم بها حجز المقاعد مقدمًا.

وكانت هناك أسباب عديدة لتزايد خطوط الأفلام الأجنبية فى السوق الأمريكية فى أواخر الأربعينيات، وهذه الأسباب تتراوح بين معدلات الإنتاج التى انخفضت فى الإستوديوهات الأمريكية، مما خلق ثغرات فى السوق، وبين الجهود المشتركة للبريطانيين والإيطاليين والفرنسيين لتوزيع أفلامهم فى الولايات المتحدة، والانتقال إلى "الإنتاج السريع" بواسطة الشركات الأمريكية، التى أعطت حصصًا للاستثمار فى أفلام بريطانية وفرنسية وإيطالية، كذلك التركيب المتغيب للجمهور، فقد استأثر التليفزيون بالجمهور العائلى ليسيطر الشباب على جمهور

السينما، علاوة على الاهتمام بالثقافة الأوربية بين الذين عادوا من الحرب وقضوا فترة من خدمتهم العسكرية فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا، كما يمكن القول أيضًا إن الذوق الجماهيرى قد تغير بسبب التحول السكانى، فى اتجاه أفلام لها اهتمامات ناضجة وجادة، وهى سمات كان الجمهور يبحث عنها فى الأفلام الأوربية الجديدة.

ومن السمات الناضجة فى السينما الأجنبية - والتى أصبحت سمة تسويقية مهمة - كانت المعالجة المتحررة فى تجسيد الجنس. ولقد أصبح ذلك أكثر وضوحًا مع الأفلام الأجنبية من خارج قطاع "الفن"، مثل "وخلق الله المرأة" (١٩٥٦)، وظاهرة الممثلة بريجيت باردو (ولدت عام ١٩٣٤)، ولكن قبل هذا الفيلم كانت هناك القصة السياسية الجادة فى فيلم روسيللينى "روما مدينة مفتوحة"، والذى تم تسويقه فى الولايات المتحدة، مع تلميح إلى تناوله الجنسية المثلية بين النساء وتعاطى المخدرات. وفى هذا المجال، كانت سينما الفن عاملاً مهمًا فى تآكل الرقابة المتزمتة على الأفلام فى أمريكا، وكانت هناك قضية فى المحاكم بخصوص فقرة من الفيلم الإيطالى "الحب" (١٩٤٨) باسم "المعجزة"، وقد أدت القضية إلى أن تصدر المحكمة العليا فى أمريكا حكمًا تاريخيًا فى عام ١٩٥٢ يمنح الأفلام الضمانة الدستورية التى تحمى حرية التعبير والصحافة. وبحلول بدايات الستينيات، كان يعرض فى أمريكا مقدمة إعلانية لفيلم الفن الكلاسيكى "المغامرة" (١٩٦٠) من إخراج أنطونيونى، وكانت المقدمة تضم فقط المشاهد الجنسية فى الفيلم، مع تعليق من خارج الكادر يقول إن الفيلم "تجربة جديدة فى النزعة الحسية فى السينما".

وشهدت تلك الفترة تشكل سينما الفن فى أكثر معانيها بروزًا - بالمعنى المحدد للتعريف - مع بداية الحياة الإخراجية لعدد من المخرجين المهمين، وظهور بعض الممثلين البارزين والمرتبطين بسينما الفن. لقد صنع روبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩)، ولوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦)، وإنجمار بيرجمان، أول أفلامهم خلال الأربعينيات، ثم تلاهم فيدريكو فيللينى (الذى عمل فى السابق مع

روسيلليني) ومايكل أنجلو أنطونيوني في بداية الخمسينيات. وفيما بعد، وفي هذا العقد أيضًا، ظهر مخرجون فرنسيون مثل ألان رينيه (ولد عام ١٩٢٢)، وجان لوك جودار، وفرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وكلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، وأخرجوا أول أفلامهم الروائية الطويلة، وكونوا مجموعة "الموجة الجديدة". إن أفلام "نوادي الفن" بمعناها المحدد، والتي صنعها هؤلاء المخرجون، تتضمن فيلم بيرجمان "الختم السابع" (١٩٥٧) وفيلم "فراولة برية" (١٩٥٧)، وفيلم فيسكونتي "روكو وإخوته" (١٩٦٠)، وفيلليني "الحياة اللذيذة" (١٩٦٠) و"ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، وأنطونيوني "المغامرة"، و"الليل" (١٩٦١)، و"الخسوف" (١٩٦٢). وتتضمن الأفلام المهمة من الموجة الجديدة الفرنسية فيلم شابرول "سيرج الجميل" (١٩٥٩)، وجودار "اللاهث" أو "على آخر نفس" (١٩٦٠)، ورينيه "هيروشيما حبيبي" (١٩٥٩)، و"العام الماضي في مارينباد" (١٩٦١)، وتروفو "أربعمائة ضربة" (١٩٥٩). كما صنعت هذه الأفلام كوكبة من "نجوم سينما الفن"، كانوا في العادة مرتبطين بمخرجين محددين، مثل عمل ليف أولمان (ولدت عام ١٩٣٨) وإنجريد تولين (١٩٢٩-٢٠٠٤) وماكس فون سيدو (ولد عام ١٩٢٩) وهارييت أندرسون (ولدت عام ١٩٣٢) مع إنجمار بيرجمان، ومونيكا فيتي (ولدت عام ١٩٣١) مع أنطونيوني، وجولييتا ماسينا (١٩٢١-١٩٩٤) ومارشيللو ماستروياني (١٩٢٤-١٩٩٦) مع فيلليني، وأنا كارنينا (ولدت عام ١٩٤٠) مع جودار، وستيفان أودران (ولدت عام ١٩٣٢) مع شابرول، وهناك نجوم آخرون لسينما الفن لم يرتبطوا بمخرجين محددين مثل كاترين دينيف (ولدت عام ١٩٤٣)، وجان مورو (ولدت عام ١٩٢٨)، وجان.لوي ترينتينيان (ولد عام ١٩٣٠)، وألان ديلون (ولد عام ١٩٣٥)، وديرك بوجارد (١٩٢١-١٩٩٩)، وتيرانس ستامب (ولد عام ١٩٣٩).

خصائص نصية

سينما الفن هي بالنسبة للعديد من المنظرين - على الأقل بالمعنى المحدد للكلمة - يمكن تمييزها بخصائص سردية ونصية في خط معارض للتقاليد

المرتبطة بشكل خاص بأفلام هوليوود، وأيضًا لتقاليد الأفلام التقاليد فى العديد من البلدان، فالسمات التقليدية للأفلام هى السرد الخطى ذو النهاية المحددة، ووضوح الحبكة، والاستخدام غير الظاهر لتقنيات السينما (أى لا يلفت الانتباه ـ المترجم) لحركة الكاميرا والمونتاج، والتأكيد من خلال التكرار على نقاط سردية محددة، والشخصيات المرسومة بدقة، وعنصر التوحد مع الشخصيات، وهى جميعًا سمات تتخلص منها سينما الفن. وبدلاً من كل هذه السمات، فإن هناك إستراتيجيات سردية مائلة وغير مباشرة، وغير خطية، وتعتمد على فقرات غير مترابطة، كما أن هناك التزامًا "بالواقعية"، سواء فيما يخص التفاصيل السطحية أو التحديد المركب للشخصية، وغموضًا فى الموضوع، واستعراضًا صريحًا للأسلوب السينمائى، وبينما تركز أفلام التيار السائد على سلوك الشخصيات، والحدث، والحبكة، فإن أفلام الفن تميل إلى الغوص فى العالم النفسى للشخصية، للكشف عن الدراما الداخلية. وبدلاً من الاقتصاد السردى وسرعته كما هو الحال فى السينما الكلاسيكية، فإن فيلم الفن يهتم بما يسمى "الزمن الميت". (هذا المصطلح ملتبس إلى حد ما، فالاهتمام بالزمن الميت قد يؤدى إلى ضعف الدراما، لكنه يعنى هنا الوقوف عند لحظات التأمل، وليس فقط عن الأحداث المليئة بالحركة ـ المترجم). وبرغم تنوع موضوعات سينما الفن، فإنه يمكن اعتبارها جزءًا من مشروعها "الواقعى" تركز على المشكلات الموجودة للطبقة المثقفة، والتى تشكل مرآة للمتفرج المفترض القادم بدوره من مثقفى المدن. وعلاوة على ذلك، فعلى عكس السينما من التيار السائد، التى لا يبدو فيه بوضوح مؤلفها، فإن أفلام الفن تقدم حضورًا قويًا ومميزًا للمؤلف (المخرج). أى أن الأفلام فيها تعبير عن المخرج، وتلك هى النقطة المحورية للمعالجات النقدية لسينما الفن.

سينما الفن والجمهور

بالإضافة إلى السمات النصية المختلفة، فإن أفلام الفن تعرض فى أماكن غير دوائر السينما التجارية، ولقد شهدت العشرينيات ظهور وتطور عدد كبير ومتنوع

من أماكن العرض، مثل نوادى السينما، وجمعيات الفيلم، ودور العرض المتخصصة فى الأفلام القديمة، وكانت فرنسا مركزًا لهذه النزعة مع حركة نوادى السينما، وبرغم أن بريطانيا لم تقدم إسهامات كبيرة فى سينما الفن الجديدة، فإنها تميزت فى ظهور أماكن عرض بديلة مع تأسيس "جمعية الفيلم" فى لندن فى عام ١٩٢٥. أما فى أمريكا، فقد تم استيراد عدد من أفلام الفن خلال العشرينيات، وكانت هناك محاولات لتأسيس دور عرض لها، ومن بينها "رابطة فنون السينما العالمية" لسايمون جولد، والتى نظمت عروضًا لأفلام أجنبية فى نيويورك وفيلادلفيا، وشبكة نوادى السينما باسم "رابطة سينما الهواة". وقد أدت طرق التوزيع تلك إلى ما عرف باسم "حركة السينما الصغيرة".

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت فى أمريكا قطاعات صغيرة وإن كانت مهمة لعرض الأفلام الأجنبية، خاصة الأوربية وبحلول عام ١٩٥٠ تركت هذه القطاعات تأثيرها على الصناعة، وأصبحت تذكر فى قائمة خاصة فى "دليل السينما السنوى". وبرغم دور العرض تلك عرضت كلاسيكيات من سينما الفن أصبحت اليوم مشهورة، مثل أفلام روسيللينى ودى سيكا، فإنها استضافت أيضًا تنويعة من الأفلام البريطانية، مثل أفلام لورانس أوليفيه (١٩٠٧-١٩٨٩) عن مسرحيات شكسبير، "هنرى الخامس" (١٩٤٥)، و"هاملت" (١٩٤٨)، وفيلم "الحذاء الأحمر" (١٩٤٨) من إخراج مايكل باول (١٩٠٥-١٩٩٠) وإيميريك بريسبيرجر (١٩٠٢-١٩٨٨)، كذلك فيلم "الصنم الذى هوى" (١٩٤٨) من إخراج كارول ريد (١٩٠٦-١٩٧٦)، وأفلام إستوديو إيلينج الكوميدية مثل "جزيرة صغيرة محندقة" (١٩٤٩). وكما يوحى هذا التجاور بين فيلم لروسيللينى وكوميديا لإستوديو إيلينج، فإن الأفلام التى عرضت فى دور عرض سينما الفن فى كل من الولايات المتحدة وبريطانيا تجاوزت التعريف المحدد والضيق لسينما الفن لتدخل فيه أفلامًا أجنبية من أنواع مختلفة، وإن الصورة الكاملة لسينما الفن فى فترة ما بعد الحرب، والتى تقوم على علاقتها بالعرض، يمكن أن تشمل أيضًا عددًا آخر من السينمائيين والأفلام، مثل المخرج الإسبانى لويس بونويل بأفلام مثل "فيريديانا"

(١٩٦١)، و"حسناء النهار" (١٩٦٥)، والمخرج الإيطالى بيير باولو بازولينى (١٩٢٢-١٩٧٥) بأفلام مثل "الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤) و"نظرية" (١٩٦٨). كما تشمل أيضًا أعمالاً للمخرجين اليابانيين أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨)، وكينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦)، وياسوجيرو أوزو (١٩٠٣-١٩٦٣)، والمخرج الهندى ساتياجيت راى (١٩٢١-١٩٩٢)، والمخرج البولندى أندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) صاحب ثلاثية أفلام الحرب "جيل" (١٩٥٥)، و"كانال" (١٩٥٧)، و"رماد وماسات" (١٩٥٨). كما كانت هناك أيضًا عدد من "الموجات الجديدة" والتى تضم سينمائيين شبانًا من وسط أوربا، مثل ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢)، وفيرا شايتلوفا (ولدت عام ١٩٢٩)، وييرى مينزيل (ولد عام ١٩٣٨) من تشيكوسلوفاكيا، وميكلوش يانشكو (ولد عام ١٩٢١) من المجر، وجيرى سكوليموفسكى (ولد عام ١٩٣٨) ورومان بولانسكى (ولد عام ١٩٣٣) من بولندا، ودوشان ماكفييف (ولد عام ١٩٣٢) من يوغوسلافيا السابقة. وبالإضافة إلى ذلك فقد عرضت أفلام ذات وعى سياسى لمخرجين من أمريكا اللاتينية، مثل البرازيلى جلوبير روشا (١٩٣٨-١٩٨١) والأرجنتينى فيرناندو سولاناس (ولد عام ١٩٣٨) واعتبر مخرجون بريطانيون من بين أصحاب أفلام الفن عندما عرضت أفلامهم فى الخارج، برغم أن هذه الأفلام عرضت فى موطنها ضمن التيار السائد، مثل كاريل رايز (١٩٢٦-٢٠٠٢) وليندساى أندرسون (١٩٣٢-١٩٩٤) بأفلام مثل "مساء السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠)، و"هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣)، وتونى ريتشاردسون (١٩٢٨-١٩٩١) بفيلم "توم جونز" (١٩٦٣)، والأفلام البريطانية للمخرج الأمريكى جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، خاصة فيلميه "الخادم" (١٩٦٣) و"الحادث" (١٩٦٨). كما ظهرت أيضًا نهضة تأخرت عن موعدها للسينما الألمانية فى فترة ما بعد الحرب، مع ظهور مخرجين مثل "ألكسندر كلوجه (ولد عام ١٩٣٢)، وفولكر شلندورف (ولد عام ١٩٣٩)، وفيرنر هيرتزوج (ولدت عام ١٩٤٢)، وراينر فيرنر هيرتزوج (١٩٤٥-١٩٨٢). لقد أصبحت دور عرض سينما الفن المتخصصة، جنبًا إلى جنب أفلام الفن الأيقونية من فرنسا وإيطاليا. وخلال هذه الفترة أيضًا، أصبحت المهرجانات السينمائية وسيلة مهمة لنشر

أفلام الفن إلى الجمهور العالمى، وضمان توزيعها وعرضها فى دوائر دور عرض سينما الفن فى الولايات المتحدة وبريطانيا. ومن أشهر هذه المهرجانات مهرجان كان وفينيسيا، وكلاهما بدأ فى الثلاثينيات، برغم أن مهرجان كان لم يبدأ فعليًا إلا فى عام ١٩٤٦، ثم جاءت بعدها مهرجانات أخرى فى بريطانيا والدول الأوربية الأخرى (إدنبره، برلين، برشلونة، لندن)، وفى الولايات المتحدة (سان فرانسيسكو، نيويورك)، وأستراليا (ملبورن، سيدنى).

سينما الفن فى القرن الحادى والعشرين

سينما الفن بالمعنى الواسع ـ السينما ذات الابتكارات الشكلية، والتى تتماشى مع آخر نزعات الأدب والفنون الرفيعة، وتستهدف جمهورًا خارج المجموعات السكانية التقليدية من الشباب ـ لا تزال تحتفظ بدرجة من التداول والانتشار.

إن عددًا كبيرًا من السينمائيين من أغلب دول العالم قد صنعوا أفلامًا تستكشف إمكانات السينما فيما هو أبعد من مجرد رواية القصص وتقديم تجربة للفرجة، أفلامًا تصنع أشياء ترتبط تقليديًا بعالم الفن، أفلامًا تعرض عروضًا أولى فى مهرجانات عالمية مهمة، أفلامًا توزع وتعرض عالميًا. ومخرجون مثل بيدرو ألمودوفار (ولد عام ١٩٤٩)، وكريستوف كيسلوفسكى (١٩٤١-١٩٩٦)، وكين لوتش (ولد عام ١٩٣٦)، ومايك لى (ولد عام ١٩٤٢)، ومايكل هانيكه (ولد عام ١٩٤٢)، وروبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥)، وونج كارى واى (ولد عام ١٩٥٨)، وجين كامبيون (ولدت عام ١٩٥٤)، وبيلا تار (ولد عام ١٩٥٥)، وثيو أنجيلوبولوس (ولد عام ١٩٣٥)، صنعوا أفلامًا تستمر بطرق مختلفة فى تقاليد التعقيد الفنى والابتكار الشكلى المرتبطين بسينما الفن. وفى أمريكا، فإن أفلام مخرجين مستقلين مثل ديفيد لينش (ولد عام ١٩٤٦) وجيم جارموش (ولد عام ١٩٥٣) تحقق تعقيدًا مماثلاً، كما أن أفلام المخرجين التجريبيين الأوربيين مثل بيتر جرينواى (ولد عام ١٩٤٢) وديريك جارمان (١٩٤٢-١٩٩٤) قد قللت الفرق بين السينما الطليعية وسينما الفن.

والنظرة المتشائمة للسينما المعاصرة تشير إلى الصراع على السيطرة فى بدايات القرن العشرين كان لصالح الاهتمامات التجارية والترفيه على حساب الاهتمامات الفنية، ومع ذلك، فإن النظرة الأكثر تفاؤلاً تشير إلى أن التأثيرات الفنية قد اخترقت السينما التجارية، حتى أن التعارض التقليدى بين "الفن والتجارة"، و"الثقافة والترفيه"، لم يعد بقوته السابقة نفسها. علاوة على ذلك، وبرغم النجاح الساحق لبعض الأفلام التجارية، فإن السينما المعاصرة تقدم طيفًا واسعًا من التجارب. إن دور العرض المتعددة (مالتيبلكس)، تتيح مكانًا لهذا الطيف الواسع، لأنها تستطيع استيعاب آخر أفلام هوليوود ذات النجاح التجارى الساحق، إلى جنب آخر أفلام المودوفار، وخلال ذلك فإن مفهوم دور عرض سينما الفن المنفصلة لم يعد ساريًا. وإذا لم يكن واقع تنظيم برامج العرض فى هذه الدور لا يؤكد دائمًا هذه الإمكانية، فربما كانت سينما الفن سوف تعتم فى المستقبل على التليفزيون، وهو مصدر مهم لتمويل سينما الفن فى أوربا منذ السبعينيات، كما سوف تعتمد على تطور طرق رقمية أقل تكلفة فى العرض والتوزيع.

انظر أيضاً:

"العرض"، "الفنون الرفيعة"، "الموجة الجديدة".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bordwell, David. "Art Cinema as a Mode of Film Practice." *Film Criticism* 4, no. 1 (Fall 1979): 56–64.

———. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Elsaesser, Thomas. "Putting on a Show: The European Art Movie." *Sight and Sound* 4, no. 4 (1994): 22–27.

Gomery, Douglas. *Shared Pleasures: A History of Movie Presentation in the United States*. London: British Film Institute, 1992.

Horak, Jan-Christopher. "Avant-Garde Film." In *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930–1939*, edited by Tino Balio, 387–404. Berkeley: University of California Press, 1993.

Lev, Peter. *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Neale, Steve. "Art Cinema as Institution." *Screen* 22, no. 1 (1981): 11–39.

Nowell-Smith, Geoffrey. "Art Cinema." In *The Oxford History of World Cinema*, edited by Geoffrey Nowell-Smith, 567–575. Oxford, UK: Oxford University Press, 1996.

Tudor, Andrew. "The Rise and Fall of the Art (House) Movie." In *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, edited by David Inglis and John Hughson. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2005.

Wilinsky, Barbara. *Sure Seaters: The Emergence of Art House Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

كتب هذا الفصل

توم رايال

مايكل أنجلو أنطونيونى

(ولد فى فيرارا، إيميليا رومانيو، إيطاليا، فى ٢٩ سبتمبر ١٩١٢)

يرتبط اسم أنطونيونى بمفهوم سينما الفن، وقد بدأ حياته السينمائية فى عام ١٩٤٢، عندما عمل مع روسيللينى فى فيلم "عودة ملاح"، ومارسيل كارنيه فى فيلم "رسل الشيطان"، وبرغم إصابته بجلطة فى الثمانينيات، فإنه لا يزال يصنع الأفلام من حين لآخر.

كان فيلمه الروائى الطويل الأول هو "قصة علاقة حب" (١٩٥٠)، لكن فيلمه السادس "المغامرة" (١٩٦٠) هو الذى ألقى عليه الأضواء، وبرغم أن هذا الفيلم استقبل باستهجان عند عرضه فى مهرجان كان، فقد دافع عنه روسيللينى وآخرون، ومضى الفيلم ليحصد جائزة لجنة التحكيم الخاصة فى المهرجان. تلا ذلك فيلم "الليل" (١٩٦١)، و"الخسوف" (١٩٦٢)، و"الصحراء الحمراء" (١٩٦٤)، وهى جميعًا من بطولة مونيكا فيتى، التى لعبت دور البطولة فى "المغامرة". وبينما كانت كل أفلامه فى بداية الستينيات تدور حول شخصية امرأة، فإن أفلامه الروائية الثلاثة التالية "انفجار" (١٩٦٦)، و"نقطة زابريسكى" (١٩٧٠)، و"المسافر" (١٩٧٥)، تضع رجلاً فى مركز السرد، الذى يدور فى لندن، وكاليفورنيا، وشمال أفريقيا، وإسبانيا، بدلاً من روما وميلانو. لقد صنعت هذه الأفلام الأخيرة باللغة الإنجليزية للسوق العالمية، من إنتاج مواطنه كارلو بونتى، وشركة مترو جولدوين ماير، ثم عاد أنطونيونى إلى روح أوائل الستينيات مع فيلم "توحد امرأة" (١٩٨٢) و"وراء السحب" (١٩٩٥).

وأفلامه تقدم عددًا من السمات المهمة فى سينما الفن الأوربية. إنها تقدم نظرة مليئة بنوع من الشجن، وتركز على الحياة الشخصية الحميمة لأناس من الحياة المدنية المرهفة. ومن الناحية الأسلوبية فإنها تقدم سردًا متموجًا متميزًا لسينما الفن، حيث الأبطال المحاصرون فى أزماتهم الداخلية يتجولون على غير هدى فى عالم درامى بصرى يحتشد ببنايات المدن، وهم فى الأغلب يبدون فى خارج مركز الكادر، كأنهم يلتصقون بحافته. كما أن أفلامه ترفض أن تنتهى بالنهاية التامة المغلقة كما فى السينما الكلاسيكية.

وأهمية أنطونيونى كمخرج تعتمد فى الأغلب على أفلامه المبكرة فى الستينيات، برغم أن الصورة الكاملة لإنجازه تتطلب اهتمامًا بأعماله التسجيلية، وتجاربه اللونية فى "الصحراء الحمراء" و"ثغر أوبروالد" (١٩٨١). وقد تم تصوير هذا الفيلم الأخير بشرائط الفيديو وفى نمط فيلم التشويق، وهو يعتبر أساسًا سرديًا فضفاضًا لاهتمامات المخرج الوجودية، وفى الوقت ذاته يمثل بُعد الفيلم نوار فى أعماله، والذى يمكن إدراكه أيضًا فى "قصة علاقة حب، ومع اختفاء أنّا فى "المغامرة"، والموت الغامض فى الحديقة فى "انفجار"، والرجل الهارب فى "نقطة زابريسكى". وقد شهد رولان بارت على المكانة الرفيعة لأنطونيونى فى عالم السينما، عندما قال إن أفلام هذا المخرج تقف فى مواجهة كل الفنانين المعاصرين.

مشاهدات مقترحة:

"قصة علاقة حب" (١٩٥٠)، "المغامرة" (١٩٦٠)، "الليل" (١٩٦١)، "الخسوف" (١٩٦٢)، "انفجار" (١٩٦٦)، "نقطة زابريسكى" (١٩٧٠)، "توحد امرأة" (١٩٨٢)، "وراء السحب" (١٩٩٥).

مـزيـد مـن الـقـراءات:

FURTHER READING

Antonioni, Michelangelo. *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*. Edited by C. di Carlo and G. Tinazzi. New York: Marsilio, 1996.

Cameron, Ian, and Robin Wood. *Antonioni*. New York: Praeger, 1971.

Chatman, Seymour. *Antonioni, or, The Surface of the World*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Nowell-Smith, Geoffrey. *L'Avventura*. London: British Film Institute, 1997.

Rohdie, Sam. *Antonioni*. London: British Film Institute, 1990.

توم رايال

السينما الأمريكية الآسيوية

Asian American Cinema

يشير مصطلح "السينما الأمريكية الآسيوية" - بالمعنى الواسع - إلى كل الأفلام (والفيديوهات) التى أنتجها سينمائيون منحدرون من أصول آسيوية فى الولايات المتحدة. وبالمعنى الأضيق، فإن المصطلح يشير إلى الأفلام المنتجة بشكل مستقل والتى تُظهر حساسية (أو منظورًا) أمريكيًا آسيويًا، و/ أو موضوعًا أمريكيًا آسيويًا. ومن الناحية المادية، فإن جزءًا صغيرًا من الأفلام الأمريكية الآسيوية هو الذى يحقق توزيعًا تجاريًا، فالأغلب الأعم منها يعرض فى المهرجانات السينمائية، ويذاع فى التليفزيون، ويباع مباشرة إلى جمهور المنازل (عادة من خلال الإنترنت). وفى الوقت الذى تحقق فيه الأفلام الروائية الطويلة مشاهدة أكبر، فإن فرصة الأفلام التسجيلية تكون أكبر فى المهرجانات وعلى شاشات التليفزيون.

وأصبح مصطلح "الأمريكى الآسيوى" شائعًا أثناء تبنيه فى الكليات الجامعية خلال الستينيات. أما فى السنوات الأخيرة، فإن الأمريكيين من أصول آسيوية يميلون إلى تعريف أنفسهم (وتكوين منظمات) حسب القومية (الصين، كوريا، وما إلى ذلك). وقد أنتجت حقبة الحقوق المدنية تكوينات عرقية جديدة، من بينها إحساس متنامٍ بجذور عرقية مشتركة للهوية الأمريكية الآسيوية، على الأقل بين الآسيويين الناطقين بالإنجليزية والمولودين فى الولايات المتحدة، وتنعكس هذه الحساسيات المتغيرة فى السياسة الحكومية، التى أصبحت تقبل بشكل متزايد المصطلحات الجامعة لعدة قوميات، مثل "آسيوى" أو "من جزر الباسيفيك"، وهى المصطلحات التى حلت مكان التأكيد على جذر قومى.

لذلك فإنه من المعانى المهمة هنا هو أن السينما الأمريكية الآسيوية لم تستطع أن توجد قبل أن يحصل مفهوم "الأمريكى الآسيوى" على القبول كهوية عرقية. وعلاوة على ذلك، فإن بعض السينمائيين يعرِّفون أنفسهم كأمريكيين آسيويين، (وبالتالى فإن هناك أفلامًا قد تُظهر حساسية أمريكية آسيوية)، فإن مصطلح السينما الأمريكية الآسيوية كان سيظل أكاديميًا خالصًا، لولا وجود شبكات من السينمائيين والمؤسسات المكرسة لإنتاج الأفلام وتوزيعها، ووجود جمهور أو سوق لهذه الأفلام. لذلك، فإذا كان مصطلح "الأمريكى الآسيوى" يمكن أن ينطبق بأثر رجعى ليصف أشخاصًا أو أفلامًا صنعت قبل الستينيات، فإن ذلك قد يشوش الخصوصية التاريخية للأفلام التى أنتجتها مؤسسات ثقافية تأسست فى السبعينيات والثمانينيات على الرغم من إمكانية اقتفاء آثار لسينما أمريكية آسيوية منذ العقد الثانى للقرن العشرين.

مؤشرات أولية

كان الأمريكيون الآسيويون مشتركين فى صناعة السينما الأمريكية منذ العقد الثانى من القرن العشرين. وبرغم أن أيًا من هؤلاء السينمائيين لم يفكر فى نفسه باعتباره "أمريكيًا آسيويًا"، فإن بعض المشهورين منهم أظهر وعيًا عرقيًا يوضح أنهم كانوا أسلاف السينمائيين الذين عرَّفوا أنفسهم عرقيًا، والذين ساروا على خطاهم. وعلى سبيل المثال فإن معبود الجماهير سيسو هاياكاوا (١٨٨٩-١٩٧٣) كان قد حقق نجاحًا فى دور الشرير فى فيلم "الخدعة" (سيسيل دى ميل، ١٩١٥)، بعدها طلب من شركة باراماونت أن تضعه فى دور البطولة (عادة فى صورة البطل الرومانسى) بالقدر نفسه الذى تضعه فى دور الشرير، وعند إعادة توزيع فيلم "الخدعة" فى عام ١٩١٨، كان يتم تعريف شخصية هاياكاوا باعتباره من بورما، كاحترام لدور اليابان كحليف فى زمن الحرب، وفى ضوء سياق الحساسية العرقية، فقد كان من المنطقى أن يكون دافع هاياكاوا هو القلق بشأن وضعه فى شخصيات نمطية، بقدر رغبته فى الحصول على تنوع فى الأدوار. ومع تأسيس

"شركة هاورث" للأفلام فى عام ١٩١٨، وأصبح هاياكاوا أول آسيوى يرأس شركة سينمائية أمريكية. وكانت أفلام مثل "رسام التنين (١٩١٩) تدور فى اليابان، وتصور موضوعات مستقاة من الفلسفة اليابانية، وتركت تأثيرًا فى الأجيال اللاحقة من الفنانين الأمريكيين الآسيويين (مثل عازف موسيقى الجاز مارك أوزو، الذى ألف موسيقى هذا الفيلم).

وإذا كان هاياكاوا يناضل من أجل الأدوار التى تعطيها هوليوود له، فإن الفرص المتاحة أمام أنّا ماى وونج (١٩٠٥-١٩٦١) كانت محدودة أكثر، فهى كامرأة كان يتم اختيارها بشكل نمطى إما فى دور "الفراشة" أو "التنين"، وهما تنويعتان على صورة المرأة الشرقية إما كضحية أو مصاصة دماء. لقد قامت وونج وهى فى السادسة عشرة من عمرها ببطولة فيلم "ضريبة البحر" (١٩٢٢)، وهو أول فيلم روائى طويل يستخدم تقنية التكنيكلر ذات شريطى الألوان، وحبكة الفيلم مأخوذة عن "مدام باترفلاى": إن البطلة لوتس فلاور (زهرة اللوتس) تتخلى عن ابنها لعشيقها الأمريكى وزوجته البيضاء ثم تنتحر، وكان هذا هو الأول من سلسلة أدوار حيث تقتضى التقاليد أن تموت شخصية وونج كنتيجة لارتكاب محظور علاقة الحب بين أجناس مختلفة. وبسبب إحباط وونج من هذا التحديد فى أدوارها رحلت فى عام ١٩٢٨ إلى أوربا، حيث حصلت على بعض الأدوار المهمة والأكثر تعقيدًا فى أفلام مثل "أغنية" (١٩٢٨) و"بيكاديللى" (١٩٢٩). لقد ظلت أدوار وونج الأوربية شرقية، مع التأكيد على نزعتها الجنسية الغرائبية التى كانت تتأكد بطريقة المثلة المعاصرة لها جوزفين بيكر (١٩٠٦-١٩٧٥)، لكن شخصيتها هى التى كانت تقود الحبكة، وتؤثر فيها على نحو لم يكن موجودًا فى أدوارها الأمريكية. وفى بداية الثلاثينيات كانت وونج تعبر المحيط الأطلسى بين حين وآخر لتصنع أفلامًا مثل "قطار شنجهاى السريع" فى الولايات المتحدة، و"شوشين شو" (١٩٣٤) فى إنجلترا. وبعد أن فقدت دور البطولة فى اقتباس شركة "إم جى إم" لرواية بيرل باك "الأرض الطيبة" (١٩٣٧) الذى ذهب للممثلة البيضاء لويز راينر (ولدت عام ١٩١٠)، رحلت وونج إلى الصين لتزور عائلتها وتدرس اللغة

الصينية، وكان استقبالها فى الصين موضع بعض الجدل، حيث كان كثيرون من بين صفوة المثقفين يستنكرون العديد من أدوارها السينمائية، وانتهت حياتها الفنية فعليًا فى منتصف الأربعينيات، برغم قيامها ببطولة أحد المسلسلات البوليسية التليفزيونية لشبكة دومونت فى عام ١٩٥١، باسم "معرض مدام لوى تسونج".

وكانت وينفريد إيتون ريف هى أولى كاتبات السيناريو من أصل آسيوى فى هوليوود، وقد ولدت فى مونتريال فى عام ١٨٧٥ باسم وينفريد إيتون لأب إنجليزى وأم صينية، ثم انتحلت شخصية يابانية ونشرت عددًا من الروايات الذائعة تحت اسم أونوتو واتانا فى العقدين الأولين من القرن العشرين، وعندما وصلت إلى نيويورك فى عام ١٩٢٤، حصلت على عمل كرئيسة لقسم السيناريو فى إدارة شركة يونيفرسال فى نيويورك، ثم نقلت فى العام التالى. وحملت ستة أفلام اسمها ككاتبة سيناريو فى أواخر العشرينيات، كان أهمها "سيدة شانجهاى" (مع هوستون برانش، ١٩٢٩)، و"الشرق هو الغرب" (مع توم ريد، ١٩٣٠).

أما جيمس وونج هاو (١٨٩٩-١٩٧٦) فقد هاجر إلى الولايات المتحدة من الصين مع عائلته وعمره خمس سنوات، وتقول حكاية فى هوليوود إنه بينما كان يعمل مصورًا فوتوغرافيًا لدى شركة "فيماس بلايرز - لاسكى"، احتفت به الممثلة مارى مايلز مينتر (١٩٠٢-١٩٨٤)، وأعطته الفرصة لكى يصور لها فيلمين فى عام ١٩٢٣. وعبر الخمسين عامًا التالية، صور هاو ما يزيد على ١٢٥ فيلمًا روائيًا طويلاً، وفاز بالأوسكار عن فيلم "وشم الوردة" (١٩٥٥) و"هود" (١٩٦٢). وهو مشهور باعتباره مبتكرًا للتصوير السينمائى بالبؤرة العميقة، واستخدام الأسقف المنخفضة فى فيلم "عبر الأطلسى" (١٩٣١)، والكاميرا المحمولة على اليد (فى تصويره لمشهد الملاكمة فى فيلم "الجسد والروح" - ١٩٤٧ - وهو يرتدى قبقابًا ذا عجلات)، والأهم من ذلك استخدامه للإضاءة. وقد أخرج هاو فيلمين روائيين طويلين فقط، "اذهب يا رجل ، اذهب"! (١٩٥٤)، وفيلم "المنتقم الخفى" الذى قام فيه ريتشارد دير فى عام ١٩٥٨ بدور الشبح لامونت كرانستون.

التجسيد والشخصيات النمطية

كان تجسيد الآسيويين فى مركز تاريخ السينما الأمريكية منذ بدايتها، فعند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، قوبلت الحرب الإنسانية الأمريكية بأفلام "حقائقية" (تسجيلية أو لقطات إخبارية)، أو "إعادة تمثيل" (تصوير معدّ للأحداث المهمة). وقد نبعت هذه التجسيدات الأولى من مواقف الولايات المتحدة تجاه الأجناس الأخرى، فقد صورت أفلام الكرتون الأولى الفلبينيين متشابهين مع الأفريقيين فقد جاء فيلم "الفلبينيون ينسحبون من الخنادق" (١٨٩٩) ليستخدما زنوجًا أمريكيين ليقوموا بتصوير المتمردين الفلبينيين. وطوال تاريخ السينما، كان التصوير السينمائى للآسيويين والأمريكيين يتنقل تبعًا للأحداث العالمية، وسياسة الولايات المتحدة الخارجية من جانب، ومن جانب آخر فقد كان ينبع من ميراث المواقف الغربية تجاه "الشرق".

ولكتاب إدوارد سعيد المهم فى عام ١٩٧٩ "الاستشراق" تأثير كبير على دراسات ما بعد الاستعمار، والدراسات الثقافية بشكل عام، والدراسات الأدبية بشكل خاص. يقول سعيد إن الاستشراق لم يكن مجالاً محايدًا للمعرفة من الناحية السياسية، لكنه كان نظامًا لحكم ما يسمى بالشرق. (لاحظ أن مصطلح "الشرق" فى أوربا كان يشير تقليديًا إلى شمال أفريقيا، أو "الشرق الأوسط"، وإلى شبه القارة الهندية، "الشرق الأدنى"، أما فى الولايات المتحدة فإن "الشرق" يشير عادة إلى "الشرق الأقصى"). وبينما كان سعيد مهتمًا بشكل خاص بطرق تجسيد الشرق الأوسط، فإن الدارسين المهتمين بشرق آسيا وبالأمريكيين الآسيويين قاموا باستخدام المصطلح. ويقول سعيد إن الكتابات الأوربية لم تقم بتنوير الشرق بقدر ما كشفت عن المواقف الأوربية تجاه الأراضى القريبة منها. وطبقًا لسعيد فإن تسمية نص ما بأنه "استشراقى" يعنى أنه منحاز ثقافيًا، إذ ينقل شخصيات نمطية ذات نزعة حسية، وتحلل، وضعف.

لم يسهب كثيرًا فى العناصر الجنسية من الاستشراق، ومفهومه عن الاستشراق كإرادة للسيطرة والاستحواذ مطابق تمامًا للنزعة الجنسية الأبوية.

وقصيدة روديارد كيبلينج من عام ١٨٩٩، والتى تحمل عنوان "عقبة الرجل الأبيض: الولايات المتحدة، تبرر السيطرة الإمبريالية تحت قناع الرقى الأخلاقى والثقافى، لكنها تواجه بعد ذلك أزمة النزاهة والاستيعاب. وبصياغة جاياترى سى سبيفاك، فإن عقبة الرجل الأبيض تتجسد بشكل خاص فى "الرجل الأبيض ينقذ المرأة ذات البشرة الداكنة من الرجل ذى البشرة الداكنة" (ص ٢٨٧)، وبذلك فإنها تقمع الذكورية الآسيوية فى الوقت نفسه الذى تحتفى بالأنثوية الآسيوية.

ومع التغير السريع فى ظروف الجغرافيا السياسية، مثل المواقف المتحولة تجاه النزعة الاستعمارية الأمريكية فى آسيا، ظهرت تجسيدات معقدة ومتناقضة. والمثال على ذلك هو تحولات العلاقات بين الولايات المتحدة والصين، فخلال العشرينيات والثلاثينيات قامت هوليوود بتصوير الصينيين إما طغاة أو أمراء حرب، وأشهر نموذج لذلك هو شخصية "فو مانشو"، وعندما تحولت الصين إلى حليف تصاعدت شخصية شارلى شان، لكن عندما وصل الشيوعيون إلى السلطة فى عام ١٩٤٩، حولت هوليوود انتباهها مرة أخرى إلى اليابان وكوريا، حيث كان الوجود العسكرى الأمريكى يجعل الأمريكيين أقرب للاتصال مع آسيا.

ظهرت شخصية فو مانشو بواسطة ساكس رومر (١٨٨٣-١٩٥٩) (آرثر هنرى سارسفيلد وارد) فى العقد الثانى من القرن العشرين، كنموذج بدائى لحاكم مستبد ينوى السيطرة على العالم. ويعتمد نجاح فو مانشو فى نشاطه الإجرامى ليس فقط على موقعه كملك للعالم السفلى للمجرمين، ولكن أيضًا على ذكائه الهائل وعبقريته العلمية، وهو فى وقت واحد زاهد متقشف، ويمثل خطرًا جنسيًا، حتى أن خصومه فى سكوتلانديارد يفترضون أن انحرافه بالغ من كونه متعدد الزوجات بينما يبدو أنه يرفض الذكورة الرجولية. يبدو شارلى شان على النقيض من فو مانشو، فهو يمثل النظام والقانون. تجسد شارلى شان لأول مرة على يد إيرل دير بيجرز (١٨٨٤-١٩٣٣) فى صورة المفتش السرى الصينى من هونولولو، وقام بتمثيله وارنر أولاند (١٩٧٩-١٩٣٨) فى سلسلة جماهيرية من الأفلام التى أنتجتها شركة فوكس بين عامى ١٩٣١ و١٩٤٢، وعن وفاة أولاند ذهب الدور إلى

سيدنى تولر (١٨٧٤-١٩٤٧)، وعندما توقفت فوكس عن إنتاج السلسلة استمر تولر فى لعب دور شان فى سلسلة بدأت فى عام ١٩٤٤ من شركة مونوجرام. وعند وفاة تولر أخذ رولاند وينترز (١٩٠٤-١٩٨٩) الدور حتى توقفت مونوجرام عن إنتاجها فى عام ١٩٤٩. (كإجمالى، صنعت فوكس ٢٧ فيلمًا، ومونوجرام ١٧ فيلمًا). كان فى صحبة شان "ابنه رقم ١"، الذى لعبه الأمريكى الخالص كى لوك (١٩٠٤-١٩٩١) بحيوية، والذى كان يقوم بجمع المعلومات، ليسافر شان فى كل أنحاء العالم، وقد سبقته شهرته باعتباره مفتشًا سريًا بالغ الذكاء، وكانت تتفوق على من يشكون فى قدرته بسبب عرقه. وربما كان شان مشهورًا بأقواله المأثورة الذكية، التى كان خصومه يسخرون منها ومن نجاحاته باعتبارها ضربة حظ.

يبدو فو مانشو وشارلى شان متعارضين، لكن كليهما عُرف بذكائه الخارق وجسده الضعيف (كان كل منهما يفوض أبناءه للقيام بالأعمال الشاقة، فو مانشو إلى ابنته مصاصة الدماء، وشان إلى ابنه الأكبر). هناك نقطة تشابه أخرى مثيرة للاهتمام، وهى المفارقة التى تتضمنها نزعتهما الجنسية، إن فو جذاب جنسيًا لكنه متوحش، أما شان فيبدو خجولاً لكنه ذو أبناء عديدين. كانت تلك المفارقة فى أفلام هوليوود سمة للذكورة الآسيوية، فالصينى فى فيلم جريفيث "براعم متكسرة" (١٩١٩)، والذى لعبه ريتشارد بارتيلمز (١٨٩٥-١٩٦٣)، شخص نبيل فى الجزء الأكبر منه بسبب رفضه الاستسلام للرغبات الجنسية التى تشعل قصة حبه، كما أن الجنرال ين "نيلز أستر" فى "الشاى المر للجنرال ين" (١٩٣٣) ينتحر لكى يخلص المبشرة (باربرا ستانويك) من احتياجاتها لحل قلقها بشأن الاختلاط بين الأجناس.

أما الموقف من الأنوثة الآسيوية فقد كان مختلفًا إلى حد ما، فالأدوار المخصصة للنساء الآسيويات والأمريكيات الآسيويات فى عصر الإستوديو كانت مقيدة بالطبع بمفاهيم هوليوود عن النوع (ذكر/ أنثى). لقد كانت النساء صاحبات الحياة المهنية الناجحة ـ بصرف النظر عن أصلهن العرقى ـ يتم تصويرهن على أنهن تحطمن الحياة العائلية، أو سيدات تنانين من نوع ما. لكن

لا يمكن تجاهل المواقف الأمريكية عن اختلاط الأجناس عند النظر فى التصوير السينمائى لقضية النوع، فقد كانت العلاقات العاطفية بين النساء الآسيويات والرجال البيض مسموحًا بها أكثر من العلاقات بين الرجال الآسيويين والنساء البيض، وذلك طبقًا للأفكار الأمريكية عن الفوارق الثقافية والاستيعاب (كان الرجال يمثلون عنصرًا أجنبيًا لا يمكن محوه أو التخلص منه، بينما النساء لديهن إمكانية الاستيعاب فى الثقافة الأمريكية). وفى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية، عندما أعيد تعريف الأدوار التى يلعبها النوع (ذكر/ الأنثى)، إلى حد كبير بسبب ميراث صورة "روزى العاملة فى المصنع"، وهى الصورة الجماهيرية للمرأة العاملة خلال تلك الفترة (بسبب غياب الرجال للخدمة فى الحرب ـ المترجم)، فإن النزعة التقليدية لفهم الثقافات الآسيوية (الفهم الاستشراقى) وصمت المرأة الآسيوية بأنها أصلح للمنزل لأنها تميل إلى الخضوع. وفى الوقت ذاته. فإن الاحتلال الأمريكى لليابان وأوكيناوا بعد الحرب العالمية الثانية، والتدخل الأمريكى فى حرب كوريا (١٩٥٠- ١٩٥٣)، كانا سببًا فى تزايد كبير فى عدد الزيجات بين الأجناس (بين الجنود الأمريكيين ونساء من أهل البلد)، وربما أيضًا ارتباط بين النساء الآسيويات والدعارة. وفى عام ١٩٥٧ ظهر فيلم "سايونارا"، حيث جسد مارلون براندو (١٩٢٤-٢٠٠٤) ضابطًا جويًا مركزه فى اليابان المحتلة، ويقع فى حب امرأة يابانية (مييكو تاكا) بعد رحلة طويلة من البحث الروحى. ورسالة الفيلم عن التسامح العرقى فى خدمة التأكيد المحافظ عل الأيديولوجيا الجنسية للحب الرومانسى (العاشق رجل أمريكى، والعاشقة امرأة آسيوية، وليس العكس ـ المترجم). وظهر أيضًا هذا التكريس للميلودراما الرومانسية فى "عالم سوزى وونج" (١٩٦٠)، المقتبس عن مسرحية من برودواى كانت بدورها منقسمة عن رواية ذائعة الصيت من تأليف ريتشارد ميسون (١٩١٩-١٩٩٧)، وهناك فى الفيلم أمريكى (ويليام هولدين) يقع فى حب عاهرة من هونج كونج (نانسى كوان)، وبعد رحلة طويلة من البحث الروحى يطلب منها أن تتبعه (فى الأغلب فى عودته إلى الولايات المتحدة). وبينما كانت البطلة فى "سايونارا" صاحبة قدر من المكانة الاجتماعية، فإن سوزى وونج نقلت مفهوم المرأة الآسيوية فى جوهرها خاضعة

تابعة، إلى درجة تصوير صديقات سوزى يمتدحونها لأنها أظهرت غيرة عنيفة على حبيبها.

لقد اختلفت هذه الميلودرامات الرومانسية عن القصص العاطفية المأساوية التى ظهرت ما قبل عام ١٩٤٠، لأنها سمحت للعاشقين من أجناس مختلفة بالانخراط فى علاقات جنسية. لقد كانت الأفلام المصنوعة فى ظل "ميثاق الإنتاج" (قانون الرقابة الأمريكى خلال هذه المرحلة ـ المترجم) تنتهى فى الأغلب بموت أحد العاشقين (غالبًا يظل الشريك الأبيض على قيد الحياة). كما أن الشخصيات الآسيوية يتم تجسيدها نمطيًا بممثل أبيض ذى قناع "وجه أصفر" (على الأقل ببعض الماكياج والزوائد الصناعية لتغيير شكل العينين). وكانت التقاليد الثقافية تقضى بأنه إذا كانت الشخصيات من أعراق مختلفة، فمن الأفضل أن يكون الممثلين من عرق أبيض، وهكذا فإن ممارسة "الوجه الأصفر" لم تكن بسبب الضرورات الاقتصادية فقط (اختيار ممثل أبيض معروف بدلاً من ممثل أمريكى آسيوى غير معروف)، ولكن كاستجابة أيضًا للمحرمات التى يفرضها المجتمع.

من الموضوعات القصيرة إلى الأفلام الروائية الطويلة

بينما كانت الأفلام التى أنتجها سيسو هاياكاوا فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين ذات صلة واهية بالأفلام الأمريكية الآسيوية التى ظهرت بعد ذلك بنصف قرن، فإنه كان هناك مخرجون آخرون لهم صلة أكثر مباشرة بفضل موضوعاتهم ووجهات نظرهم، علاوة على إنتاجهم المستقل وما قبل تاريخ السينما الأمريكية الآسيوية يتضمن أفلامًا مثل "فلبينية فى أمريكا" (١٩٣٨)، وهو فيلم من مقاس ١٦ مم من صنع دورويتو آينس من جامعة جنوب كاليفورنيا، و"الأفلام المنزلية" من مقاس ٨ مم من تصوير ديفيد تانسونو فى معسكر توباز للاعتقال خلال الحرب العالمية الثانية (وهى الأفلام التى أضافها "سجل السينما القومى" بمكتبة الكونجرس فى عام ١٩٩٧)، وفيلم صامت مقاس

٨ مم يوثق للاحتجاجات ضد الجولات السياحية فى "الحى الصينى" بمدينة نيويورك.

وشهدت فترة السبعينيات نهضة فى العمل الجماعى داخل أوساط فنون الوسائط، وظهور مخرجين على علاقة بين المراكز على مستوى رسمى أو غير رسمى، وكانت أفلامهم القصيرة يتم تصويرها بدون صوت متزامن، واستخدمت التعليق من خارج الكادر بأسلوب البحث أو المقالة، مثل فيلم "مانزانار" (روبرت ماكامورا، ١٩٧٢)، و"فتى دوبونت: صدع فى الشارع الرئيسى" (كيرتيس تشوى، ١٩٧٦)، "وونج سينسانج" (إيدى وونج، ١٩٧١). وصنع لونى دينج أفلامًا تسجيلية أكثر تقليدية، مثل "كيف وصلنا إلى هناك: الصينى" (١٩٧٦)، بالإضافة إلى برامج للأطفال مثل سلسلة "براعم البقول" (١٩٨٣). وصنع ناكامورا، ودوان كوبو، وآخرون "هيتو هاتا: ارفع الراية" (١٩٨٠)، وربما يكون هذا هو أول فيلم أمريكى آسيوى طويل.

وتم بناء شبكات السينما الأمريكية حول العمود الفقرى لعدد من المراكز الإقليمية لفنون الوسائط، مدعومة بمنح من وكالات فيدرالية وأمريكية بالإضافة إلى المؤسسات الخاصة. وكانت "اتصالات بصرية" (VC) من لوس أنجلس هى أول مجموعة جماعية أمريكية آسيوية مهمة، وكانت تضم مجموعة من السينمائيين ذوى الاتصال بجامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلس وبرنامجها فى الاتصالات العرقية. وفى عام ١٩٧١، اكتسبت "اتصالات بصرية" وضع المنظمة غير الربحية، وأنتجت مجموعة من الأفلام القصيرة (خاصة الأفلام التسجيلية) خلال العقد التالى. وفى عام ١٩٧٦ تأسست "الرؤية السينمائية الآسيوية" (ACV) فى مدينة نيويورك، ومركزها الأول فى "الحى الصينى"، وقد نظمت ورش عمل فى تقنية الفيديو بهدف إنتاج برامج لقنوات الكيبل الجماهيرية، كما نظمت أول مهرجاناتها السينمائية فى عام ١٩٧٧. وعلى خطاها، تأسست معظم منظمات فنون الوسائط والتى نظمت مهرجانات سينمائية سنوية، بما فى ذلك وسائط كينج ستريت فى سياتل، و"ورشة المصادر الأمريكية الآسيوية" فى

بوسطن، و"الفنون والوسائط الأمريكية الآسيوية" فى واشنطن العاصمة. أما "مؤسسة الوسائط الأمريكية الآسيوية المستقلة" (FAAIM) فى شيكاجو، والتى تطورت من مجموعة "فورشان ٤" التى نظمت جولة عبر البلاد لفرق موسيقى الروك الأمريكية الآسيوية، فقد أقامت معرضها الأول فى عام ١٩٩٦، ولا يزال يبقى أن ننتظر لنرى إذا ما كانت المنظمات التى سوف تنشأ فى المستقبل سوف تركز على الحفاظ على خدمات الإنتاج أم على ترويج الفنون الأمريكية الآسيوية بشكل عام.

وفى عام ١٩٨٠ عقد أول مؤتمر للسينمائيين الآسيويين فى بيركلى. وقد كانت "مؤسسة الإذاعة العامة" (CPB) قد قدمت تقريرًا تحت عنوان "صيغة للتغيير"، وهو الذى قرر الحاجة إلى مزيد من ضم الأقليات داخل شبكة "بى بى إس" (PBS) وكان ذلك فى جزء منه دافعًا لعقد مؤتمر السينمائيين الأمريكيين الآسيويين، ونتج عن المؤتمر منظمة قومية، باسم "رابطة الاتصالات الأمريكية القومية المستقلة (NAATA) ومقرها فى سان فرانسيسكو، وقدم منظمو الرابطة ملاحظة صريحة حول أن (CPB) قدمت دعمًا للاتحاد اللاتينى فى عام ١٩٧٩، كما أن (CPB) قامت بالاعتراف رسميًا فى عام ١٩٨٠ بكل من الاتحاد اللاتينى و (NAATA)، باعتبارهما "اتحاد أقلية"، وبالتالى قامت (CPB) بدعم (NAATA) والتى دعمت بدورها السينمائيين المستقلين، والتى وجدت مشروعاتهم مكانًا للعرض فى شبكة (PBS). وكانت (NAATA) تفضل المشروعات التسجيلية الملائمة للبث التليفزيونى، كما أن "مهرجان سان فرانسيسكو السينمائى الأمريكى الآسيوى العالمى" يقدم برامج لا روائية أكثر من المهرجانات السنوية فى نيويورك، ولوس أنجلس، وأى مكان آخر. (انظر جونج، فينج، "الأمريكيون الآسيويون على الشاشة"، ص ١٠١-١١٠).

وشهدت بداية الثمانينيات ظهور عدد من الأفلام التسجيلية، بالتلازم مع قبول (PBS) المتزايد للسينمائيين من الأقليات. وصنع لونى دينج "جندى ينسى" (١٩٨٣)، و"لون الشرف" (١٩٨٧)، كما اشترك كريستين تشوى ورينيه تاجيما فى

"من قتل فينسينت شين؟" (١٩٨٧). وصنع آرثر دونج "مدينة محرمة، الولايات المتحدة الأمريكية" (١٩٨٦)، وكيرتيس تشوى "سقوط آى هوتيل" (١٩٨٣)، وستيفن أوكاكازى "عمل غير منته" (١٩٨٥)، و"أيام الانتظار" (١٩٩٠)، وميرا ناير (ولدت عام ١٩٧٠) "بعيدًا جدًا عن الهند" (١٩٨٢)، و"كباريه الهند" (١٩٨٥). واستمر أوكاكازى فى صنع أفلام تسجيلية بالإضافة للروائية الطويلة مثل "الحياة بتوقيت طوكيو" (١٩٨٧)، بينما أسست ناير مكانتها كمخرجة روائية مع فيلم "ماسالا من الميسيسيبى" (١٩٩١)، و"كاما سوترا: حكاية حب" (١٩٩٦)، و"زفاف فى الرياح الموسمية" (٢٠٠١)، بالإضافة إلى أفلام روائية من غير الموضوعات الآسيوية مثل "عَمَى هيستيرى" (٢٠٠٢) و"دنيا الغرور" (٢٠٠٤). ومن بين المخرجين الروائيين الذين ظهروا خلال هذا العقد بيتر وانج فى "الجدار العظيم" (١٩٨٦)، و"رجل أشعة الليزر" (١٩٨٨)، وربما كان أكثرهم نجاحًا هو واين وانج (ولد عام ١٩٤٩) فى فيلم "شان مفقود" (١٩٨٢).

وشهدت التسعينيات معالجات إبداعية للسينما والفيديو اللاروائيين، بالإضافة إلى ظهور جيل جديد من السينمائيين الروائيين المستقلين. واشترك سبنسر ناكاساكو فى سلسلة من "يوميات كاميرا الكامكودر" مع شباب من جنوب شرق آسيا فى منطقة خليج سان فرانسيسكو، مثل فيلم "معروف أيضًا باسم دون بوناس" (١٩٩٥) مع سوكلى ناى، و"كيلى تحب تونى" (١٩٩٨) مع كيلى سيتورن وتونى ساييلو، و"ملجأ" (٢٠٠٢) مع مايك سيف. وظهرت أفلام فيديو، لريتشارد فونج مثل "الطريق إلى قرية أبى" (١٩٨٨)، و"مكان أمى" (١٩٩٠)، و"بحر فى الدماء" (٢٠٠٠)، وفيلم ريا تاجيرى "التاريخ والذاكرة" (١٩٩١)، وجانيس تاناكا "ذكريات من قسم النسيان" (١٩٨٩)، "من سيدفع ثمن هذه الفطائر فى النهاية؟" (١٩٩٣)، وهى الأفلام التى جمعت بين تقنية السينما التسجيلية وصنع الفيديو بضمير المتكلم، فى سلسلة من الأبحاث الشخصية التجريبية بطريقة المقالات، بينما كان السينمائى التجريبى ترينه تى مينه ها يقدم انتقادات للممارسات السينمائية الروائية والتسجيلية والإثنوجرافية التقليدية فى فيلم "إعادة تجميع"

(١٩٨٢)، و"اللقب فييت، والاسم نام" (١٩٨٩)، و"حكاية حب" (١٩٩٥). كما أخرج تاجيرى فيلمًا روائيًا طويلاً هو "حقول الفراولة" (١٩٧٦)، بالإضافة إلى فيلم تسجيلى أكثر تقليدية هو "يورى كوشياما: شغف بالعدالة" (١٩٩٣، مع بات سوندرز).

واشترك السينمائيان الروائيان كوينتين لى وجوستين لين (ولد عام ١٩٧٣) فى "تسوق عائلة فانج" (١٩٩٧)، كما اختير فيلم "غد بخط أفضل" (٢٠٠٣) للتوزيع الجماهيرى لأفلام محطة "إم تى فى" الموجهة للشباب. وأسس تونى بوى (ولد عام ١٩٧٣) مكانته كمخرج لأفلام سينما الفن مع "ثلاثة فصول" (١٩٩٩) و"تنين أخضر" (٢٠٠١). ومن المؤكد أن أكثر هؤلاء السينمائيين نجاحًا هو آنج لى (ولد عام ١٩٥٤)، والذى كانت أفلامه الروائية الأولى بدعم من تايوان "أيدى مغامرة" (١٩٩٢)، و"مأدبة زفاف" (١٩٩٣)، والذى استطاع الفكاك من وضعه فى إطار محدد مع فيلمه لإيما طومسون عن رواية جين أوستين "العقل والعاطفة" (١٩٩٣)، بالإضافة إلى "العاصفة الجليدية" (١٩٩٧)، و"هالك" (أو "الرجل الأخضر" (٢٠٠٣)، والذى يعتمد على شخصية القصص المصورة المشهورة لشركة مارفيل، بالإضافة إلى فيلم الويسترن ذى التيمة بظلال جنسية مثلية "جبل بروكباك" (٢٠٠٥).

ويظل جمهور السينما الأمريكية الآسيوية صغيرًا، وليست المسألة مجرد أن هناك من الآسيويين الأفريقيين عددًا أقل من الزنوج أو اللاتينيين، ولكن لأن نسبة صغيرة من الأمريكيين الآسيويين يذهبون إلى السينما والفنون الأخرى بانتظام، ربما بسبب حاجز اللغة (الآسيويون المولودون بالخارج يفوقون فى عددهم المولودين فى الولايات المتحدة). ولكى يقاوم المخرجون المستقلون ذلك فإنهم يعتمدون على الحملات الخاصة عبر الإنترنت لنشر أعمالهم. وكانت إستراتيجية توزيع وعرض فيلم "العمل الأول" (جين كاجايون، ٢٠٠٠)، و"قصص الروبوت" (جريد باك، ٢٠٠٣) تتضمن العرض فى مدينة بعد أخرى، مع الاعتماد على البريد الإلكترونى والانتشار عندما يخبر متفرج متفرجًا آخر. وقد تؤثر تقنيات التوزيع المتطورة على السينمائيين بطرق مفاجئة، ربما بجعلهم على صلة

أكثر مباشرة بجمهورهم. وفى فجر القرن الحادى والعشرين، هناك لا تزال مهرجانات السينما الإقليمية، وتوزيع الفيديو من خلال (NAATA)، والبث عبر (PBS) ، وهى الوسائل الأولية لعرض السينما الأمريكية الآسيوية.

وكانت عودة هونج كونج إلى الحكم الصينى فى عام ١٩٩٧ سببًا فى هجرة جماعية لنجوم أفلام الأكشن والسينمائيين، وكانت هوليوود متشوقة لاستيعاب خبرة هؤلاء السينمائيين، بالإضافة إلى استغلال جماهيريتهم فى السوق الآسيوية، لكن تأثير هذا الوصول الجديد للسينما الأمريكية الآسيوية غير مؤكد، فقد كان المخرجون يؤخذون إلى مشروعات أمريكية من التيار السائد بدون مضمون آسيوى مميز، ويكون وجود ممثلين مثل شو يون فات (ولد عام ١٩٥٥) ("قتلة استبدال" ـ ١٩٩٨، "راهب ضد الرصاص" ـ ٢٠٠٣)، وجيت لى (ولد عام ١٩٦٣) ("روميو يجب أن يموت" ـ ٢٠٠٠، "من المهد إلى اللحد" ـ ٢٠٠٣)، سببًا عند ظهورهم على الشاشة فى الإيحاء بقصص تفسر وجودهم على أرض أمريكية، سواء بجعلهم أجانب أو زوارًا مؤقتين، أو باستغلال موضوع هجرتهم وتحويلها إلى قصة، ومثل هذه الأفلام تصنع الدراما من سياق أمريكى آسيوى على الأرجح، ومع ذلك فإن استيراد نجوم جاهزين لا يساهم كثيرًا فى نشر السينما الأمريكية المستقلة. ومن وجهة نظر هوليوود، فإن الجمهور الأمريكى الآسيوى (كسوق) يميل أيضًا إلى أفلام التسلية الهروبية ذات نجوم معروفين، بقدر ميله إلى أفلام مستقلة (ولا نقول خاصة بنوادى السينما الخاصة) بنجوم أمريكيين آسيويين غير معروفين.

وعلى النقيض من صناعة السينما فى هونج كونج، فلم يكن هناك فعليًا انتقال من السينما الهندية (المعروفة باسم بوليوود). لقد كان نجوم السينما الهندية يظهرون من حين لآخر فى الأفلام الناطقة بالإنجليزية المنتجة فى كندا والمملكة المتحدة، وهو أمر لا يثير الدهشة فى ضوء أنماط الهجرة الهندية بين مجموعة دول الكومنولث السابقة. وأكثر السينمائيين من أصول جنوب آسيوية شهرة، والمستقرين فى الولايات المتحدة، وهى ميرا ناير، التى صنعت أفلامًا فى الولايات

المتحدة بالإضافة إلى الهند. ومن المثير للاهتمام أن العديد من هذه الأفلام من إنتاج بريطانيين وكنديين من أصول جنوب آسيوية، مثل حنيف قريشى (ولد عام ١٩٥٤)، وجوريندر شادا (ولد عام ١٩٦٦)، وديبا ميهتا (ولدت عام ١٩٥٠)، لها صلات كثيرة بالسينما الروائية الأمريكية الآسيوية، فإذا كان سياق شمال إنجلترا مختلفًا بوضوح عن ساحل الأطلسى فى الولايات المتحدة، فإن تيمات اكتساب الثقافة الجماهيرية الجديدة، والعنصرية، والقصص العاطفية، توحى بأن هناك الكثير مما يمكن تعلمه من خلال تناول هذه الأفلام باعتبارها تعبيرًا عن "الشتات" (أو الحياة فى المنفى - المترجم)، بالمقارنة مع الأفلام التى صنعتها أقلية آسيوية فى دول "غربية" (ناطقة بالإنجليزية). لقد تم إنتاج العديد من أفلام قريشى بواسطة "أفلام القناة الرابعة" ("سينما أربعة" فيما بعد) أو شبكة "بى بى سى"، كما هو الحال مع (NAATA) و (CPB) فى الولايات المتحدة، لذلك فإن شبكة التليفزيون القومية فى المملكة المتحدة تأخذ على عاتقها توزيع أموال على سينمائيين يعملون لأول مرة. ومع ذلك، وعلى عكس النظام الأمريكى، فإن "القناة الرابعة" تمول أساسًا الأفلام الروائية الطويلة.

انظر أيضًا:

"سينما الشتات"، "العنصر والعرق"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Feng, Peter X. *Identities in Motion: Asian American Film and Video*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

———, ed. *Screening Asian Americans*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

Garcia, Roger, ed. *Out of the Shadows: Asians in American Cinema*. Milan: Edizioni Olivares, 2001.

Hamamoto, Darrell, and Sandra Liu, eds. *Countervisions: Asian American Film Criticism*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

Leong, Russell, ed. UCLA Asian American Studies Center and Visual Communications. *Moving the Image: Independent Asian Pacific American Media Arts.* Seattle: University of Washington Press, 1991.

Marchetti, Gina. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction.* Berkeley: University of California Press, 1994.

Said, Edward W. *Orientalism.* New York: Vintage–Random House, 1979.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999.

Wong, Eugene Franklin. *On Visual Media Racism.* New York: Arno Press, 1978.

كتب هذا الفصل

بيتر إكس. فينج

ويـن وانــج

(ولـد فـى هـونج كـونج، فـى ١٢ ينـاير ١٩٤٩)

اكتسب وين وانج اسمه من اسم جون وين، وقد درس التصوير التشكيلى فى كلية كاليفورنيا للفنون والحرف، حيث درس أيضًا تاريخ وإنتاج السينما. عمل مخرجًا لكوميديات تليفزيونية فى هونج كونج فى السبعينيات قبل عودته إلى منطقة خليج سان فرانسيسكو، ليعمل إداريًا لمنظمة اجتماعية فى الحى الصينى، ويساعد فى إنتاج برامج تليفزيونية للأطفال الموجهة إلى الأطفال الأمريكيين الصينيين.

كان نقطة انطلاقه الفنية هو فيلم "شان مفقود" (١٩٨١)، وقد كان له مخطط له فى البداية أن يكون فيلم فيديو تسجيليًا عن سائقى سيارات الأجرة. كان فريق الممثلين يجمع بين ممثلين ذوى تدريب مسرحى، ومهارات فى الارتجال، مع غير الممثلين فى أدوار مساعدة، وقد أكمل وانج الفيلم بميزانية ٢٢ ألف وخمسمائة دولار، وكان القسم الأكبر منها قد أتى من معهد الفيلم الأمريكى والمنحة القومية للفنون، وكان هذا الفيلم، مع فيلم ستيفن سوديربيرج "جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو" (١٩٨٩)، هما بداية انطلاق السينما المستقلة فى الثمانينيات والتسعينيات.

ولعل وانج اشتهر أكثر لإخراجه عام ١٩٩٣ الاقتباس السينمائى عن الرواية الأولى وذائعة الانتشار للكاتبة آمى تان "نادى الحظ" (١٩٨٩)، وتم تمويل الفيلم من شركة ديزنى، قسم أفلام هوليوود، ومن إنتاج أوليفر ستون. بعد ذلك أخرج

وانج فيلمين روائيين بتمويل من التليفزيون الجماهيرى "أمريكان بلاى هاوس" (والفيلمان عن موضوعات أمريكية صينية، أحدهما هو اقتباس عام ١٩٨٩ لرواية لويس شو (١٩٦١): "كل طبق الشاى")، كذلك فيلم روائى طويل مستقل بشخصيات بيضاء أساسًا قام بتجسيدها ممثلون معروفون، وميزانية منخفضة (أنتج بالتعاون مع الكاتب والمخرج والممثل سبنسر ناكاساكو)، ويعتمد على سينما الفن الأوروبية على طريقة جان لوك جودار. أظهر وانج التزامًا بصناعة الأفلام بطريقة فدائية، فبتأسيس وجوده كمخرج ماهر للقصص التى تملك حقها شركات السينما، كان يقوم بعمل مشروعات من التيار السائد، يتبعها بأفلام من إنتاجه، مستفيدًا من التطورات التقنية مثل الفيديو الرقمى، لكى يقلل النفقات ويسهل المعالجة الارتجالية (فى التمثيل والتصوير - المترجم). وعلى سبيل المثال فإن فيلم "أزرق فى الوجه" (١٩٩٥) تم ارتجاله فى الديكورات نفسها وأغلب طاقم التمثيل من فيلم "دخان" (١٩٩٥). صنع وانج فيلم "أى مكان إلا هنا" (١٩٩٩) فى اقتباس عن رواية مونا سيمبسون، وتلا ذلك فيلم "مركز العالم" (٢٠٠١)، الذى تم تصويره بالفيديو الرقمى، وكتابته بالتعاون مع (بالإضافة إلى آخرين) بول أوستر، الذى كان قد عمل معه سابقًا فى "دخان" و"أزرق فى الوجه".

وأفلام وانج الأولى - التى أنتجت فى فترة النمو السريع وإعادة تماسك صناعة السينما الأمريكية - كانت هى النموذج الأولى للسينما الروائية المستقلة الأمريكية. وقد عبَّر وانج عن رغبته فى ألا يتم تصنيفه كأمريكى آسيوى أو صينى، لكنه عاود أيضًا الرجوع مرة بعد أخرى إلى موضوعات آسيوية أو أمريكية آسيوية. وقد أظهر التزامًا بالطرق البديلة التى توازن أفلامه التجارية مثل "خادمة فى مانهاتن" (٢٠٠٢)، و"بسبب وين ديكسى" (٢٠٠٥)، و"الإجازة الأخيرة" (٢٠٠٦). وبطرق عديدة فإن الحياة الفنية لوانج تثبت الحالة الهامشية للسينما الأمريكية الآسيوية ككل.

مشاهدات مقترحة

"شان مفقود" (١٩٨١)، "ديم سام: قطعة صغيرة من القلب" (١٩٨٥)، "كل طبق الشاى" (١٩٨٩)، "نادى الحظ" (١٩٩٣)، "دخان" (١٩٩٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Liu, Sandra. "Negotiating the Meaning of Access: Wayne Wang's Contingent Film Practice." In *Countervisions: Asian American Film Criticism*, edited by Darrell Y. Hamamoto and Sandra Liu, 90–111. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

Patterson, Richard. "Chan Is Missing, or How to Make a Successful Feature for $22,315.92." *American Cinematographer* 64 (February 1983): 32–39.

Wang, Wayne. *Chan Is Missing*. Edited by Diane Mei Lin Mark. Honolulu: Bamboo Ridge Press, 1984.

بيتر إكس. فينج

أستراليا

Australia

بين عامى ١٩١٠ و ١٩١٢، عُرض ثمانون فيلمًا أستراليًا، وفى عام ١٩١٣، لم يُعرض إلا سبعة عشر فيلمًا، وبعد عشر سنوات هبط الإنتاج إلى ثمانية أفلام فقط. ولقد ظهر مثل هذا النوع من الازدهار ثم الإفلاس خلال الثلاثينيات والأربعينيات. انتهى الازدهار الأول فى عام ١٩١٢، عندما اندمج الموزعون والعارضون الكبار فى شركة واحدة باسم "الأفلام الأسترالية الآسيوية"، وانتهى الازدهار الثانى فى عام ١٩٤٦ لأسباب مشابهة، عندما قررت إدارة شركة "سينساوند"، أكبر شركة سينمائية أسترالية وأكثرها ربحًا، أن الاستثمار فى الإنتاج المحلى محفوف بمخاطر كبيرة، ومن ثم ركزت على توزيع وعرض الأفلام الأمريكية والبريطانية. وأدى هذا القرار بالسينما الروائية الأسترالية إلى موت بطىء فى الخمسينيات والستينيات، ولم تسعد السينما الأسترالية جمهورها إلا مع التغير الثقافى والسياسى العميق فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، مع تأسيس بنية تحتية أساسية وضرورية.

التفاؤل والنمو: السنوات المبكرة

أحب الأستراليون السينما منذ البداية، ووصلت عروض "كاينيتوسكوب" إديسون إلى سيدنى فى نوفمبر ١٨٨٤، وخلال الشهور الخمسة التالية كان خمسة وعشرون ألفًا من الأستراليين قد شاهدوها. وفى عام ١٨٩٨ بدأت عروض "السينماتوجراف الأسترالى" على يد هنرى لوسون، وكان الاستخدام المبدع للون

والحركة فى حكاية القصص فى تشجيع المؤرخ السينمائى إينا بيرتراند على أن يصف هذه العروض باعتبارها "أول سيناريو فى أستراليا". لقد ظهرت هذه العروض بعد عامين من أول فيلم أسترالى، "المسافرون ينزلون من السفينة برايتون فى مانلى"، والذى قام الفرنسى ماريوس سيستيه (١٨٦١-١٩٢٨) بتصويره فى أكتوبر ١٨٩٦. لكن المشروع التالى الذى قام به سيستيه فى حلبة سباق فليمينجتون فى ملبورن، هو الذى استحوذ على خيال الجماهير، عندما صور عددًا من السباقات، بما فى ذلك سباق كأس ملبورن فى ١٨٩٦. وللأسف لم يكن سيستيه يؤمن بأن هناك مستقبلاً كبيرًا فى مهنته، وغادر البلاد ومعه النسخ السلبية (النيجاتيف)، ولم يتم عرض نسخة من الفيلم حتى عام ١٩٦٩ فى مكتبة السينما القومية فى كانبيرا.

أما الإنتاج السينمائى المبكر فجاء من مصدر غير متوقع، هو "قسم أضواء المسرح" فى "جيش الخلاص". وبدءًا من عام ١٨٩١، كان قسم أضواء المسرح - تحت إشراف كبير الفنيين جوزيف بيرى (١٨٦٣-١٩٤٣) - يصنع شرائح لكى تصاحب العروض الدينية (افتتح "رسميًا" فى ١١ يونيو ١٨٩٢)، وفى عام ١٨٩٧ بدأ بيرى فى استخدام الصور المتحركة (الأفلام)، وأسس أول إستوديو سينمائى فى أستراليا خلف مبانى إدارة جيش الخلاص فى ملبورن، حيث قام القائد هيربرت بوث بتأليف وإخراج عروض "طويلة زمنيًا" تتألف من أفلام ذات دقيقة واحدة مع الشرائح. وكان أشهرها هو "جنود الصليب"، وهو محاضرة عن الشهداء المسيحيين، تتألف من ١٥ فيلمًا ذا دقيقة واحدة مع ٢٢٠ شريحة، وكان العرض الأول فى ١٣ سبتمبر ١٩٠٠. وشجعت جماهيرية هذه الأفلام جيش الخلاص على تنفيذ مشروعات دنيوية (غير دينية)، وفى عام ١٩٠١ أنتج فيلمًا من خمس وثلاثين دقيقة بعنوان "تدشين الكومنولث الأسترالى" لحساب حكومة جنوب ويلز الجديدة.

وكان فيلم "قصة كيللى جانج" هو أول فيلم أسترالى روائى متكامل وغير دينى، وظهر عام ١٩٠٦. لقد كانت العروض المسرحية التى تروى بشكل درامى مآثر نيد

كيللى، مغامر الأدغال الأسترالى الأشهر، شائعة حتى قبل شنقه فى عام ١٨٨٠، وقام جيه تيت وإن تيت ـ وكانت لهما حقوق العروض المسرحية الخاصة بكيللى جانج"، بتشجيع الكيميائيين (الصيدلانيين) من ملبورن، ميلارد جونسون ووليام جيبسون بصنع فيلم عن حياة كيللى حتى لحظة القبض عليه بواسطة الشرطة فى فندق جليزوان. وبميزانية ألف دولار، حدث التصوير على مدى سلسلة من أيام العطلات الأسبوعية فى مناطق الأدغال حول ملبورن. وبرغم أن زمن العرض الأول فى ٢٦ ديسمبر ١٩٠٦ كان مقدرًا بأربعين دقيقة، فإن إعلانات الفيلم كانت تزعم أن طوله يبلغ حوالى أربعة آلاف قدم، أو سبعًا وستين دقيقة، بما أوحى أنه أول فيلم روائى طويل فى العالم، وحصل الفيلم على نجاح كبير فى أستراليا وبريطانيا، حيث تم الإعلان عنه بوصفه أطول فيلم تم صنعه على الإطلاق. كما شجع الفيلم تطور نمط "فيلم رجل الأدغال"، وهو أشهر نمط فيلمى أسترالى حتى منعته سلطات الشرطة فى جنوب ويلز الجديدة فى عام ١٩١٢، وبررت الشرطة هذا المنع بأن هذا النمط الفيلمى يسخر من القانون، ويحول الخارجين عليه إلى أبطال، وزعمت الشرطة أن لمثل هذه الأفلام أثرًا سيئًا على الأطفال والمراهقين، واستمر هذا المنع حتى الأربعينيات.

كانت أستراليا غزيرة الإنتاج للأفلام الطويلة نسبيًا بين عامى ١٩٠٦ و١٩١٢، وعلى سبيل المثال، فى عام ١٩١١، عندما ركزت صناعات السينما فى الولايات المتحدة وبريطانيا أساسًا على الأفلام القصيرة، كان هناك أكثر من عشرين فيلمًا أستراليًا يزيد طول الواحد منها على أربعة آلاف قدم، وأكثر من نصفهم يزيد على أربعة آلاف قدم. لم يستمر طويلاً هذا الازدهار فى الإنتاج المحلى، وخلال الحرب العالمية الأولى بدأت هوليوود فى السيطرة على الشاشات الأسترالية. وبحلول عام ١٩٢٠، كانت شركة الأفلام الأسترالية الآسيوية تتحكم فى حوالى ثلاثة أرباع العرض المحلى من خلال فرعها "دور عرض يونيون"، ولم تظهر إلا اهتمامات متفرقة ونادرة بالإنتاج المحلى. أما الشركة المنافسة الأكبر "أفلام هويتس"، فقد كانت بدورها أقل اهتمامًا بالإنتاج المحلى. لكن خلال الخمسينيات

اشتركت شركة هويتس، مع وريثة شركة الأفلام الأسترالية باسم "منظمة يونيون الكبرى"، وسلسلة ثالثة قومية تحمل اسم "دور عرض فيلدج"، فى نشاط تمويل الأفلام الأسترالية وتوزيعها منذ بداية السبعينيات.

الغزو الأمريكى والمقاومة الأسترالية: ١٩١٤ حتى ١٩٣٢

خلال الحرب العالمية الأولى، افتتحت أول مكاتب شركات السينما الأمريكية فى أستراليا، وعززت سيطرتها على السوق طوال العشرينيات. وباستثناء هيركيولز ماكينتاير من شركة يونيفرسال، الذى قام بتمويل عدد من الأفلام من إخراج شارل شوفال (١٨٩٧-١٩٥٩)، بما فى ذلك أفلام "بعد المحصول" (١٩٣٣)، و"أربعون ألف خيّال" (١٩٤٠)، و"أبناء ماثيو" (١٩٤٩)، فإن الشركات الأمريكية لم تظهر اهتمامًا كبيرًا بالأفلام الأسترالية وكان الإنتاج متفرقًا، وبالتالى فإن العديد من الأستراليين، مثل لويز كارباس (١٨٩٥-١٩٨٠)، التى حققت نجوميتها باسم لويز لافلى (المحبوبة)، وكذلك السباحة أنيت كيلرمان (١٨٨٧-١٩٧٥)، وسناب بولارد (١٨٨٩-١٩٦٢)، وبيللى بيفان (١٨٨٧-١٩٥٧)، وآرثر شيرلى (١٨٨٧-١٩٦٧)، وكلايد كوك (١٨٩١-١٩٨٤)، حققوا نجاحًا فى هوليوود.

وبرغم أن المشاعر الوطنية القوية خلال الحرب العالمية الأولى شجعت إنتاج أفلام دعائية، مثل "بطل الدردنيل" (١٩١٥)، و"داخل بواباتنا، أو الأفعال التى أدت إلى انتصار جاليبولى" (١٩١٥)، و"استشهاد الممرضة كافيل" (١٩١٦)، فقد استمرت الهيمنة الأمريكية، فقبل عام ١٩١٤ كان أقل من نصف الأفلام المعروضة فى أستراليا أفلامًا أمريكية، وبحلول عام ١٩٢٣ ارتفع الرقم إلى ٩٤ فى المائة. ومع ذلك فقد نضجت السينما الأسترالية خلال تلك الفترة، وصنع سينمائيون مثل ريموند لونجفورد (١٨٧٨-١٩٥٩) وفرانكلين باريت (١٨٧٤-١٩٦٤) أفضل أفلامهم. قام لونجفورد بالتعاون مع شريكته الدائمة لوتى لايل (١٨٩٠-١٩٢٥) بإخراج فيلم "عذاب امرأة" (١٩١٨)، و"بلوك العاطفية" (١٩١٩)، و"جينجر ميك" (١٩٢٠)، و"باختيارنا" (١٩٢٠)، و"اختيار رود الجديد" (١٩٢١)، و"لغز الجبال

الـزرقـاء" (١٩٢١)، و"ديـنـكـوم بـلـوك" (١٩٢٣). أمـا بـاريت، الـذى كـان يـشـارك لونجفورد فى الاهتمام بالقصص الأسترالية المميزة، فقد صور السمات القاسية لمناطق الأدغال الأسترالية فى أفلام مثل "انكسار القحط" (١٩٢٠)، و"فتاة من الأدغال" (١٩٢١). لكن التوزيع والتمويل الملائمين ظلا مشكلة دائمة، وعلى سبيل المثال فإن باريت تقاعد عن الإنتاج فى عام ١٩٢٢ لكى يركز نشاطه على التوزيع فى سيدنى وكانبيرا.

وهناك مشكلة أخرى تتعلق بمضمون الأفلام. هل كان على الأفلام الأسترالية، مثل "انكسار القحط"، أن تركز على القصص والتيمات الأسترالية الخاصة، أم أن عليها أن تكون أكثر عالمية على أمل أن تجذب الجمهور عبر البحار، وخاصة الجمهور الأمريكى؟ وبذلت جهود متضافرة فى الاتجاه الأخير فى عام ١٩١٩، حيث قام الممثل ريجينالد "سنوى" بيكر (١٨٨٤-١٩٥٣) بتشكيل شركة إنتاج مع صـاحب دور الـعـرض إى. جـيه. كـارول وشـقـيـقـه دانـيـيل، لإنـتـاج أفلام فى إستوديوهاتهم المجددة باسم بالمرستون فى سيدنى. ولهذا الهدف جلبوا المخرج الأمريكى ويلفريد لوكاس (١٨٧١-١٩٦٩) وزوجته كاتبة السيناريو بيس ميراديث (١٨٩٠-١٩٦٩)، مع الممثلة الأمريكية براونى فيرنون (١٨٩٥-١٩٤٨)، والمصور السينمائى الهوليوودى روبرت دورار، ومساعد الإنتاج جون كيه ويلز، ليصنعوا ثلاثة أفلام من بطولة بيكر: "رجل من كانجارو" (١٩٢٠)، و"ظل جبال البرق" (١٩٢٠)، و"جاكيرو من كولابونج" (١٩٢٠). وبرغم هجوم النقاد المحليين على هذا الأفلام بسبب نزعتها الأمريكية، فقد تدفقت الجماهير الأسترالية لمشاهدتها، وتمت إعادة مونتاج الفيلم وتسميتها فيما بعد لتلائم العرض فى أمريكا، وبعد استكمال "جاكيرو من كولابونج"، ترك بيكر أستراليا مع لوكاس وميراديث، واشتركوا فى حياة فنية متواضعة فى سلسلة من أفلام الويسترن والأكشن فى هوليوود خلال العشرينيات.

وكانت أهمية السوق الأمريكية عاملاً مهمًا أيضًا فى إيقاف ريموند لونجفورد عن استكمال فيلم "لبقية حياته الطبيعية" (١٩٢٧)، وهو الفيلم الذى كان يعده

لشركة الأفلام الأسترالية الآسيوية، فعلى أمل زيادة المبيعات فى أمريكا، طلبوا من لونجفورد التنحى عن المشروع لصالح المخرج الأمريكى الزائر نورمان دون (١٨٨٤-١٩٧٥). وقام دون باستقدام المصور الأمريكى لين رووس، والممثلين الأمريكيين جورج فيشر (١٨٩١-١٩٦٠) وإيفا نوفاك (١٨٩٨-١٩٨٨) لترتفع الميزانية إلى ٥٠ ألف جنيه، أى ما يوازى عشرين مرة معدل تكاليف الفيلم الأسترالى، وعُرض الفيلم فى يونيو ١٩٢٧، ليحصل على نجاح سريع فى أستراليا، لكنه فشل فى أمريكا، وكان جزء من السبب هو قدوم السينما الناطقة.

كين جى هول وشركة "سينساوند" إستوديو أستراليا "الهوليوودى"

عندما وصل الكساد إلى ذروته فى عام ١٩٣١، قام أصحاب الأسهم الأكبر فى شركة الأفلام الأسترالية الآسيوية بإجبار الشركة على التصفية. وعلى الفور شكل المدير الإدارى ستيوارت ويل شركة جديدة باسم "جريتر يوينون ثياترز" (دور عرض الاتحاد الأكبر)، وفى العام التالى أنشأ أكثر إستوديوهات أستراليا نجاحًا من الناحية المادية، باسم "أفلام سينساوند"، تحت إشراف كين جى هول (١٩٠١-١٩٩٤) بدأ هول بفيلم "باختيارنا" من إنتاجه وإخراجه، وكان الكاتب لسبعة عشر فيلمًا بين عامى ١٩٣٢ و١٩٤٠. وكانت كل حصيلة الشركة فيما عدا فيلمًا واحدًا هو "وصل مبتسمًا" (أعيدت تسميته إلى "نمل فى سرواله" بعد عرض مبدئى فى هوبارت فى عام ١٩٣٩)، وكان تأثير هول واضحًا حتى فى هذا الفيلم، لأنه كان يعتمد على نص من تأليفه (باسم مستعار هو جون إديسون شانسيلور). نجحت كل أفلام سينساوند من الناحية التجارية، برغم أن فيلم "أعطنى ضربة حظ" (١٩٣٤) من بطولة أكثر الممثلين الكوميديين المسرحيين والإذاعيين روى رينى (١٨٩٢-١٩٥٤) لم يكسب إلا تكاليفه بعد فترة من عرضه الأول.

كان هول قد زار هوليوود فى عام ١٩٢٥ لكى يراقب تقنيات الإنتاج السينمائى، وصاغ سينساوند بنظام الإستوديو الهوليوودى، وحاول أن يقلل من فرص الفشل بتوليفة تؤكد "الطابع الأسترالى" لأفلام الشركة من خلال الحوار

وأماكن الأحداث داخل بناء سردى يجذب الجمهور المعتاد على أفلام هوليوود. وكان أكثر أفلام الشركة نجاحًا سلسلة "بابا وديف"، من بطولة بيرت بيلى (١٨٦٨-١٩٥٣) فى دور بابا رود، وفريد ماكدونالد (١٨٩٥-١٩٦٨) فى دور ابنه بطىء الفهم ديف، واعتمادًا بشكل فضفاض على شخصيات من خلق ستيل رود (١٨٦٨-١٩٢٥)، أخرج هول أفلام "باختيارنا"، و"الجد رود" (١٩٣٥)، و"بابا وديف يذهبان إلى المدينة" (١٩٣٨)، و"بابا رود بوليس حربى" (١٩٤٠)، والذى كان آخر أفلامه سينساوند. وضمت قدرات هول المتعددة طيفًا واسعًا من الأنماط الفيلمية، بدءًا من الميلودراما الاجتماعية فى "صمت دين ميتلاند" (١٩٣٤)، و"لحن متكسر" (١٩٣٨)، إلى ميلودراما المغامرات فى "يتيم فى البرية" (١٩٣٦)، و"كامل التربية" (١٩٣٦)، و"عشاق ومراكب" (١٩٣٧)، و"أشجار طويلة" (١٩٣٧)، والأفلام الموسيقية فى "ذهب إلى الكلاب" (١٩٣٩)، بالإضافة إلى أشكال متعددة من الكوميديا فى "الحكاية لم تنته" (١٩٣٧)، و"دع جورج يفعلها" (١٩٣٨). وفى عام ١٩٣٨ أقنع سيسيل كيلاوى (١٨٩٣-١٩٧٣) بالعودة من هوليوود إلى أستراليا، حيث كان فى تعاقد مع شركة "آر كيه أو"، ولعب كيلاوى دور جورج شيدورث، رجل العائلة المحبوب الذى أصبح ضحية زوجته المدعية، وموظفيه غير الشاكرين له، وابنه (بيتر فينش) المدمن على لعب القمار، وذلك فى أفضل أفلام هول "مستر شيدورث يتنحى" (١٩٣٩)، الذى كان يجمع بين الميلودراما الرقيقة والكوميديا، مع نقد مرهف لحياة الأسرة الأسترالية من الطبقة الوسطى فى أواخر الثلاثينيات.

التدخل الحكومى فى العشرينيات والثلاثينيات

تأسست "لجنة ملكية" فى عام ١٩٢٧ لكى تدرس تأثير الأفلام الهوليوودية، وبرغم وجود قلق بشأن حالة صناعة السينما الأسترالية، فقد كانت اللجنة قلقة بالقدر نفسه على تناقص عدد الأفلام البريطانية المعروضة فى أستراليا. لقد كانت الأفلام البريطانية فى عام ١٩١٢ تمثل ٢٦,٣ فى المائة من العدد الإجمالى

للأفلام المستوردة، لكن هذا الرقم تناقص إلى ٣,٤ فى المائة فى عام ١٩٢٣. وبرغم أن اللجنة أوصت بحماية السينما البريطانية من خلال تحديد حصة لها فى العرض، فإن ذلك لم يغير من الهيمنة الأمريكية، وفى الثلاثينيات اشترت شركة فوكس النصيب الأكبر من أسهم شركة هويتس، بينما ضمنت شركتا "إم جى إم" وباراماونت وجود دور العرض التى تقدم فيها العرض الأول لأفلامها. وفى عام ١٩٤٥ استحوذت منظمة رانك البريطانية على أكبر حصة فى أسهم شركة يونيون.

وأُجرى بحث فى عام ١٩٣٤ واسطة حكومة جنوب ويلز الجديدة، أوصى بحصة لمدة خمس سنوات لعرض الأفلام الأسترالية وتوزيعها. وبذلك صدر مرسوم فى عام ١٩٣٥ باسم "الحصة الأسترالية" يقضى بأن يكون ٥ فى المائة من الأفلام التى يتم توزيعها، و٤ فى المائة من الأفلام التى يتم عرضها، فى العام الأول يجب أن تكون أسترالية، كما شجع المرسوم تأسيس إستوديو جديد يشابه إستوديوهات جومون البريطانية، ويحمل اسم "الإستوديوهات الوطنية"، وتم بناؤه فى بيجوود فى سيدنى. لكن فيلمه الأول "الطبيب الطائر" (١٩٣٦)، والذى كان من بطولة الممثل الأمريكى تشارلز فاريل (١٩٠١-١٩٩٠) وإخراج الممثل البريطانى مايلز ماندر (١٨٨٨-١٩٤٦)، فشل تمامًا، ولم تصنع الشركة بعده سوى فيلم واحد هو "نهر رانجلر" (١٩٣٦)، وهو ويسترن أسترالى كتبه زين جريى (١٨٧٢-١٩٣٩) خلال زيارته لأستراليا، ومن بطولة الممثل الهوليوودى فيكتور جورى (١٩٠٢-١٩٨٢)، والممثل البريطانى روبرت كوت (١٩٠٩-١٩٨٢)، تحت إخراج الأمريكى كلارينس بادجر (١٨٨٠-١٩٦٤). وبرغم النجاح التجارى والنقدى لفيلم "نهر رانجلر" فى أستراليا، فإنه لم يُعرض فى أمريكا إلا عام ١٩٣٩، وكانت شركة "الأفلام القومية" قد انتهت فى ذلك الحين.

وبالإضافة إلى "الطبيب الطائر" و"نهر رانجلر"، فإن فيلم تشارلز شوفيل "غير المتمدين" (١٩٣٦) كان هو الفيلم الوحيد الآخر الذى تم صنعه بمقتضى مرسوم الحصة الصادر عن حكومة جنوب ويلز الجديدة فى عام ١٩٣٥. وفى عام ١٩٢٨

قدمت الحكومة ضمانًا بالسحب من البنوك لشركات الإنتاج المحلية، واستفاد من ذلك تشارلز مرة أخرى حيث إن الضمان أتاح له ٥٠ فى المائة من تمويل أكثر أفلامه شهرة "أربعون ألف خيَّالاً" (١٩٤٠)، وهو فيلم حربى مثير يحتفى بشجاعة الجنود الأستراليين فى حملة صحراء سيناء من خلال الحرب العالمية الأولى. وبسبب حماسة شوفيل الوطنية، أخرج تسعة أفلام روائية طويلة، بما فيها أول أفلام إيرول فلين (١٩٠٩-١٩٥٩) "بعد المحصول" (١٩٣٣).

السنوات العجاف: ١٩٤٥ إلى ١٩٦٩

للأسف كان "أربعون ألف خيَّالاً"، الذى عرض لأول مرة بعد ستة شهور من آخر أفلام شركة سينساوند "بابا رود، بوليس حربى"، وكان عرضه علامة على نهاية حقبة، فطوال الثلاثين عامًا التالية تناقصت صناعة السينما الأسترالية حتى أنها كادت ألا تكون موجودة خلال الستينيات. وخلال الحرب العالمية الثانية لم تعرض سوى ستة أفلام روائية أسترالية، أنتجت بشكل مستقل. وكانت أفضل نقطة خلال تلك الفترة ليست من نصيب فيلم روائى، وإنما لحلقة خاصة من الجريدة السينمائية الأسبوعية "ريفيو سينساوند، وهى الحلقة التى فازت بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى فى عام ١٩٤٢. وبعد الحرب حاول إستوديو إيلينج البريطانى جاهدًا إقناع "الاتحاد الأكبر"، الشركة الأم لسينساوند، للاشتراك معه فى إنتاج الأفلام الأسترالية، وكان ذلك فى أعقاب النجاح العالمى لأول إنتاج أسترالى لشركة إيلينج "أهالى البر" (١٩٤٦)، وهو فيلم مغامرات ملحمى من بطولة تشيبس رافيرتى (١٩٠٩-١٩٧١) فى دور قائد مجموعة صغيرة تقود قطيعًا من خمسة وثمانين ألفًا من الماشية عبر رحلة طولها ألفا ميل، من غرب أستراليا إلى ساحل كوينزلاند، خلال السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية، ومع ذلك لم تكن شركة "الاتحاد الأكبر" مهتمة بالاستمرار فى الإنتاج، وبعد فيلمين آخرين توقفت إستوديوهات إيلينج عن الاستمرار فى خططها.

وكان هذا من علامات الخمسينيات فى السينما الأسترالية، فقد كان عقد الفرص الضائعة. ولم يكن هناك سوى عدد قليل من السينمائيين، مثل النيوزيلاندى سيسيل هولمز (١٩٢١-١٩٤٤) والممثل تشيبس رافيرتى، فى شراكة مع المخرج لى روبنسون (١٩٢٣-٢٠٠٣)، هم الذين أبقوا على صناعة السينما الأسترالية حية، من خلال أفلام الأكشن ميلودرامية منخفضة الميزانية، مثل "الشبح ستوكمان" (١٩٥٣)، و"ملك بحر المرجان" (١٩٥٤)، وأدخل الجنة" (١٩٥٦). وكانت تلك هى فترة سيطرة الشركات الأجنبية، فصنع البريطانيون فيلم "سمايلى" (١٩٥٦)، و"شيرلى" (١٩٥٧)، و"سرقة مسلحة" (١٩٥٧)، و"سمايلى يحصل على مسدسه" (١٩٥٨)، و"حصار بينشجات" (١٩٥٩)، بينما صنع الأمريكيون "فتى الكانجارو" (١٩٥٠)، و"كانجارو" (١٩٥٢)، و"صيف الدمية السابعة عشرة" (١٩٥٩)، و"على الشاطئ" (١٩٥٩)، و"ظل البوميرانج" (١٩٦٠)، و"أهل الغروب" (١٩٦٠). وكان عدم وجود عمل منتظم يعنى أن العديد من الممثلين الأستراليين، مثل بيتر فينش (١٩١٦-١٩٧٧)، ورون رانديل (١٩١٨-٢٠٠٥)، وجون مالكولم (ولد عام ١٩١٧)، وتشارلز تينجويل (ولد عام ١٩٢٣)، وجرانت تيلور (١٩١٧-١٩٧١)، وجاى دولمان (١٩٢٣-١٩٩٦)، ومايكل بيت (ولد عام ١٩٢٠)، وجانيت إيفليك (١٩٣٥-١٩٨٨)، وفيكتوريا شو، ورِيج لاى (١٩١٢-١٩٨٨)، هاجروا إما إلى بريطانيا أو هوليوود.

الموجة الجديدة الأسترالية: الأفلام الكوميدية

بينما ضعفت السينما الروائية خلال الخمسينيات والستينيات، فقد كانت تلك فترة ثرية نسبيًا للأفلام التسجيلية وغير الروائية، وساعدت زيارة جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) إلى أستراليا فى عام ١٩٤٠ على تأسيس "هيئة السينما القومية" فى عام ١٩٤٥، وتم تأسيس الهيئة على نموذج هيئة السينما القومية فى كندا التى أسهم فيها جريرسون، وتطورت هذه الهيئة إلى "وحدة سينما الكومنولث"، وأصبحت "فيلم أستراليا" فى عام ١٩٧٣. وظهر مخرجون مثل

بيتر وير (ولد عام ١٩٤٤)، وتيم بورستال (١٩٢٧-٢٠٠٤)، ومايكل ثورنيل (ولد عام ١٩٤١)، وإيسبين ستورم (ولد عام ١٩٥٠)، وبرايان هانانت (ولد عام ١٩٤٠)، وأوليفر هاوس (ولد عام ١٩٤٠)، وصنعوا أفلامًا لهذه المنظمة، بالإضافة إلى كين هانام (١٩٢٩-٢٠٠٤) وكارل شولتز، اللذين اكتسبا الخبرة من العمل فى التليفزيون، وفريد شيبيسى (ولد عام ١٩٣٩) الذى جاء من عالم الإعلانات، وهكذا كانت هناك مجموعة من المواهب المتعطشة لصنع أفلام روائية طويلة فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. كان كل ما يحتاجون إليه هو بنية تحتية كافية يمكن أن تساعد على التمويل والتوزيع والعرض، وهذا ما حدث عندما أسس رئيس الوزراء هارولد هولت (١٩٠٨-١٩٦٧) "المجلس الأسترالى للفنون"، و"لجنة السينما والتليفزيون"، فى عام ١٩٦٧. وفى مايو ١٩٦٩ أوصت هذه اللجنة بتأسيس مدرسة قومية للسينما والتليفزيون، والتى افتتحت فى عام ١٩٧٣، وكذلك شركة لتطوير السينما، وصندوق دعم للسينما التجريبية، وتم قبول هذه التوصيات الثلاث بواسطة الحكومة، مع الموافقة على "مشروع قانون شركة تطوير السينما الأسترالية" فى عام ١٩٧٠، وهكذا فإن مرسوم البرلمان اعترف أخيرًا بالسينما الأسترالية.

ومن بين الأفلام الأولى التى استفادت من المساعدة الحكومية اثنان من أفلام "أوكر" الكوميدية (يطلق تعبير "أوكر" على الرجل الأسترالى من عامة الشعب، متوسط الحيلة والذكاء ـ المترجم)، وهما "ستورك" (١٩٧١)، و"مغامرات بارى ماكينزى" (١٩٧٢). كانت أفلام "أوكر" الكوميدية فى السبعينيات يتم صنعها على أيدى كتاب وممثلين من خارج التيار السائد، والمرتبطين بمجموعات مسرحية تقدمية مثل "مصنع برام" فى ملبورن، وأجواء أفلام "أوكر" تدور فى المدن، وتكون فى العادة مبالغة فى سخريتها من عناصر عديدة فى الحياة الأسترالية، وفيلم "ستورك" من تأليف ديفيد ويليامسون (ولد عام ١٩٤٢) عن مسرحيته، ومن إخراج تيم بيرستال، والذى كان شخصية مهمة فى إحياء صناعة السينما الروائية. وتم تصوير الفيلم بميزانية ٧٠ ألف دولار فى ملبورن بفيلم خام مقاس

١٦ مم، وتلقى ٧ آلاف دولار من صندوق دعم التليفزيون والسينما التجريبية. ولاستعادة تكاليفه قام بيرستال، وشركاؤه بأنفسهم بعرض الفيلم بنجاح، ثم أخذته شركة رودشو لتقوم بتوزيعه، وكان فيلم "مغامرات بارى ماكينى"، أكثر حظًا، فميزانيته التى تبلغ ٢٥٠ ألف دولار جاءت جميعها من شركة تطوير السينما الأسترالية، والفيلم من إخراج بروس بيريسفورد (ولد عام ١٩٤٠) وسيناريو بارى همفريز (ولد عام ١٩٣٤) عن قصته المصورة، ومن إنتاج فيليب آدامز (ولد عام ١٩٣٠)، واستفاد من إرخاء قبضة الرقابة على السينما الأسترالية، حيث كان قد منع عرضه لأقل من ١٨ سنة، لأنه كوميديا بذيئة تعرض قدرًا صريحًا من تجرع البيرة والتقيؤ، ومشاهد عديدة تصور عدم الكفاءة الجنسية لبطله الأسترالى عديم الذكاء (بارى كروكر) فى أثناء "مغامراته" فى بريطانيا، وشجع نجاح الفيلم فى كل من أستراليا وبريطانيا الاستثمار المحلى، وهكذا جاء "بيترسين" (١٩٧٤) لبيرستال، وسيناريو ديفيد ويليامسون، وبطولة جاك طومسون (ولد عام ١٩٤٠)، عن تاجر أدوات كهربائية يلتحق بالجامعة ويدخل فى علاقة حب مع أستاذته المتزوجة، وحصل الفيلم على مزيد من الدعم الإيجابى من جانب النقاد. كذلك "حفلة دون" (١٩٧٦) من إخراج بيريسفورد عن سيناريو ويليامسون، الذى استقبل جيدًا بسبب نقده اللاذع للأحلام الفاشلة لمجموعة صغيرة من الناس الذين يحضرون حفلة فى ليلة انتخابات عام ١٩٦٩.

وظهرت خلال أوائل السبعينيات أفلام كوميدية جنسية عندما جاء فيلم بيرستال "ألفين بيربيل" (١٩٧٣)، كبديل عن أفلام "أوكر" الكوميدية. كانت هذه الأفلام أقل حدة فى نقدها للطبائع والأمزجة الأسترالية، وعلى سبيل المثال فإن "ألفين بيربيل" يعتمد على فكرة بسيطة عن شاب ساذج (جرايم بلونديل) لا يمكنه أن يفهم السبب فى أن كل امرأة تقابله تريد أن تمارس الجنس معه، وأصبح هذا الفيلم هو الأكثر نجاحًا خلال السبعينيات، وجاء بعده جزء ثان بعنوان "ألفين يركب مرة أخرى" (١٩٧٤)، بالإضافة إلى مسلسل تليفزيونى.

فى عام ١٩٧٢ قام رئيس وزراء جنوب أستراليا دون دونستان بتأسيس "شركة سينما جنوب أستراليا"، وبعد ثلاث سنوات أنتجت الشركة فيلمين غيرا طبيعة صناعة السينما الأسترالية: "يوم أحد بعيد جدًا"، و"نزهة عند الصخرة المعلقة" (كلاهما عام ١٩٧٥). كما اشتركت الشركة أيضًا فى عدد من الأفلام المهمة الأخرى خلال تلك الفترة، بما فى ذلك "فتى العاصفة" (١٩٧٦)، و"مورانت محطم الصخور" (١٩٨٠)، بالإضافة إلى فيلمى "الموجة الأخيرة" (١٩٧٧) و"جاليبولى" (١٩٨١). وكان نجاح الشركة إلهامًا للولايات الأخرى لتأسيس منظمات مماثلة، وقدم جوًا مثاليًا لمخرجين مثل وير لتطوير أسلوب سينمائى مختلف عن أسلوب هوليوود السائد. وكان العديد من أفلامها، بما فى ذلك "سارا دين" (١٩٨٢) و"سرقة مسلحة" (١٩٨٥)، تدور فى الماضى، وتتميز بتصوير سينمائى مبهر، وسرد يعتمد على رسم الشخصيات، ونهايات مفتوحة غير سعيدة.

وكان أفضل أفلام هذه الفترة هو "يوم أحد بعيد جدًا"، الذى تم تصويره فى ميناء أوجوستا فى جنوب أستراليا، وتدور الأحداث فى مركز لجز صوف الخراف فى عام ١٩٥٦، ويتناول تفاصيل الصحبة الخشنة القاسية لرجال بعيدين عن زوجاتهم وصديقاتهم، ويسود إحساس بالحزن فى أرجاء الفيلم، وبالإضافة إلى حصوله على جوائز كبرى فى أستراليا، فقد تم اختياره للعرض فى نصف شهر المخرجين فى مهرجان كان، كما حصل على المديح من جانب النقاد البريطانيين. وبينما كان فيلم هانام يميل إلى أسلوب واقعى قاتم، فإن فيلم وير "نزهة عند الصخرة المعلقة" أقرب إلى سينما الفن الأوربية، حيث إنه بعيد عن الأسلوب السردى المتماسك الذى يسير دائمًا إلى الأمام، بينما يميل إلى الغموض والرمزية، وهو يعتمد على كتاب جوان ليندساى من عام ١٩٦٧، ويتناول اختفاء مجموعة صغيرة من فتيات المدارس الفيكتورية عندما كانوا يستكشفون الصخور البركانية الغريبة عند الصخرة المعلقة فى شمال ملبورن، وتم الترحيب بالفيلم كبرهان على النضج الفنى لصناعة السينما الأسترالية.

كان نجاح الفيلمين ذا أثر كبير، وجاءت وراءها سلسلة من الأفلام التاريخية القاتمة خلال الأربع سنوات التالية، من بينها "كادى" (دونالد كرومبى، ١٩٧٦)، و"الرجل الأيرلندى" (١٩٧٨)، و"فتى العاصفة" (هنرى سافران، ١٩٧٦)، و"انبلاج النهار" (هانام، ١٩٧٦)، و"رجل العرض" (جون باور، ١٩٧٧)، و"الوصول إلى الحكمة" (بيريسفورد، ١٩٧٧)، و"شجرة المانجو" (كيفين دوبسون، ١٩٧٧)، و"الزعنفة الزرقاء" (كارل شولتز، ١٩٧٨). وشجع الإيقاع الهادئ، والطابع القاتم لهذه الأفلام المنتج والكاتب والمعلق الإذاعى فيليب آدامز على أن يصنفها باعتبارها "صور رثاء للفشل".

أما فيلم "ناقلو المال" (١٩٧٩) لبروس بيريسفورد، و"ماكس المجنون" (١٩٧٩) لجورج ميللر، فقد كانا فيلمى جريمة نمطيين من النوع الخشن، ومثلا تحولاً مهمًا، وفيلم بيريسفورد من أفضل أفلامه، ولم يقدره النقاد كثيرًا فى زمن عرضه، ومن ناحية أخرى فإن فيلم ميللر قد تم صنعه بميزانية قليلة جدًا، ولمس وترًا عند الجماهير فى أستراليا، وأمريكا، وأماكن أخرى، وهو الفيلم الذى جعل ميل جيبسون (ولد عام ١٩٥٦) نجمًا، وهو يعتمد على أهم الأسس الجوهرية للحبكات الميلودرامية، وهى قصة الانتقام. إنه فيلم مقتصد، ساخر ولا يهتم كثيرًا بظلال الشخصيات، وفى الوقت الذى أدانه بعض النقاد، فإن نجاحه التجارى كان سببًا فى صنع جزأين تاليين له، هما "محارب بالشوارع" (١٩٨١)، و"ماكس المجنون فيما بعد - وراء قبة الرعد" (١٩٨٥). وقد أتاحت الميزانات الكبرى لميللر الفرصة فى هذين الجزأين ليس فقط لزيادة جرعة الفرجة على العنف الدموى التى كانت فى الفيلم الأول، ولكن لطموح أكبر على مستوى التيمة.

وأثر نجاح ثلاثية "ماكس المجنون"، وتغير طبيعة الدعم الحكومى للسينما، فى الزيادة السريعة لإنتاج أفلام الجريمة وأشكال أخرى من الميلودراما. وفى عام ١٩٨١ أصدر مرسوم خاص بضريبة الدخل، يقدم خصمًا بقيمة ١٥٠ فى المائة على النصف الأول من إجماليات الإيرادات، فى حالة استطاعة الأفلام الأسترالية

توفير التمويل، والاستكمال، والعرض، فى عام الخصم نفسه (زادت هذه الفترة إلى عامين فى عام ١٩٨٣). وشجع ذلك زيادة سريعة فى الإنتاج، برغم أن ذلك أدى للأسف إلى العديد من الأفلام المصنوعة دون إتقان وعلى عجل، لأن منتجيها كانوا يريدون فقط الحصول على هذا الخصم الضريبى، وكان مصير هذه الأفلام هو العرض مباشرة فى سوق الفيديو أو عدم العرض على الإطلاق، ونتيجة لذلك فإن هذه الميزة الضريبية تناقصت باستمرار خلال الثمانينيات، بسبب الجدل حول طبيعة الدعم الحكومى ومستواه، حتى تمت مراجعة شاملة لدعم السينما فى عام ١٩٩٧، ليصدر "تقرير جونسكى"، الذى استقبلته الحكومة الفيدرالية بفتور، وظهر مزيج من المزايا الضريبية والحوافز على الاستثمار الخاص، كحل وسط بين عدم رغبة الحكومة فى الاستمرار فى الدعم المالى على مستوى كبير، وصناعة لا تزال معتمدة على دعم من خارجها.

كما شهدت هذه الفترة من التسعينيات أيضًا زيادة مطردة فى الإنتاج الأمريكى من الخارج، بأفلام ذات ميزانيات عالية مثل "مهمة مستحيلة" (١٩٩٦) وجزئه الثانى (٢٠٠٠)، و"ماتريكس" (١٩٩٩) وأجزائه التالية (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، بالإضافة إلى استمرار سلسلة "حرب النجوم". لقد وجد العديد من الممثلين والمخرجين والمصورين السينمائيين الموسيقيين عملاً - والشهرة فى بعض الأحيان - فى هوليوود وبريطانيا، مثل راسيل كرو (ولد عام ١٩٦٤) (والذى ولد فى نيوزيلندا)، وميل جيبسون (الذى ولد فى الولايات المتحدة)، ونيكول كيدمان (ولدت عام ١٩٦٧)، وهيو جاكمان (ولد عام ١٩٦٨)، وجيفرى راش (ولد عام ١٩٥١)، وجودى ديفيز (ولدت عام ١٩٥٥)، وراشيل جريفيث (ولدت عام ١٩٦٨)، وتونى كوليت (ولدت عام ١٩٧٢)، وكيت بلانشيت (ولدت عام ١٩٦٩)، وهيث ليدجر (ولد عام ١٩٧٩)، وناومى واتس (ولدت عام ١٩٦٨)، وبيتر وير، وبروس بيريسفورد، وفيليب نويس (ولد عام ١٩٥٠)، وفريد شيبيسى، وجين كامبيون (التى لودت فى نيوزيلندا)، وجورج ميللر (ولد عام ١٩٤٥)، وجيليان أرمسترونج (ولدت عام ١٩٥٠)، وآخرين.

السينما الأسترالية والثقافة الأسترالية

أستراليا الآن هى بلد متعدد الثقافات، وليس هناك فيلم، أو مجموعة أفلام، يمكن أن تعبر عن تنوع هذا البلد. لم تكن تلك هى الحالة دائمًا، فقبل الحرب العالمية الثانية كانت هناك درجة من التجانس الثقافى فى أستراليا، بسبب هيمنة التراث البريطانى. لذلك، فطوال أغلب النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، كانت أستراليا ثقافة تحاول أن تؤسس سماتها المميزة وتعبر عنها، وكانت الأدغال والمناطق غير المأهولة تقدم الصورة الأيقونية لهذا، وكان الازدواج بين الأدغال والمدينة، فى أفلام ما قبل عام ١٩٤١ الكوميدية والميلودرامية التى تدور فى المناطق الرعوية، تؤكد أسطورة تقوم على فضائل الصحبة، والرياضة، والعمل اليدوى، والمساواة، وكان فيلم لونجفورد "عذاب امرأة" (١٩١٨)، وفيلم فرانكلين باريت "نهاية القحط" (١٩٢٠)، يعبران بوضوح عن هذه الأسطورة كما كان فيلم بيتر وير "جاليبولى" (١٩٨١). وحتى أكثر الأفلام الصامتة نجاحًا فى أستراليا، وهو فيلم لونجفورد "الفتى العاطفى" (١٩١٩)، يتلمس إعادة ظهور البطل الصعلوك المشاكس، وذلك بدءًا من الإغراءات المرتبطة بشوارع "ولومولو" فى سيدنى، وحتى مناطق البساتين فى الريف. (إنه البطل الصعلوك الذى يفشل أن يتعامل بجدية مع نفسه أو أى شىء آخر. إنه غالبًا يفضل صحبة أقرانه، ويسير خلف اهتماماته "الذكورية"، مثل الخمر، والقمار، والنشاطات الرياضية، وتمثل العلاقة العاطفية طويلة الأجل بالنسبة له لعنة).

وهناك فيلمان من أكثر الأفلام الأسترالية نجاحًا من الناحية التجارية، وهما "الرجل من نهر الجليد" (١٩٨٢)، و"داندى التمساح" (١٩٨٦)، وهما يقدمان تنويعة رومانسية على هذه الأسطورة من خلال الإيحاء بأن خصائص "الرجل" الأسترالى المميزة قد تشكلت فى برارى أستراليا القاسية. وعلى النقيض، فإن جيلاً جديدًا من السينمائيين، مثل سو بروكس فى "قصة يابانية" (٢٠٠٣)، وكيت شورتلاند فى "قفزة سومرسولت" (٢٠٠٤)، يقدم تفسيرًا مختلفًا وأكثر تعقيدًا للصلة بين طبيعة أستراليا والشخصية الأسترالية.

ومع ذلك فإن السكان الأصليين للأدغال فى أستراليا لم يكن لهم حظ وافر فى السينما الأسترالية، ومع ذلك فإن الأستراليين الأصليين ظهروا كشخصيات رئيسية فى عدد قليل من الأفلام حتى السبعينيات، وكان من بين الاستثناءات المهمة فيلم تشارلز شوفيل "غير المتمدين" (١٩٣٦)، و"جيدا" (١٩٥٥)، والفيلم من إنتاج شركة إيلينج "فصول الربيع المرة" (١٩٥٠)، من بطولة تشيبس رافيرتى، وهو الفيلم الذى عكس الأنماط المعتادة فى أخلاقيات الشخصيات، حيث صور المزارعين البيض كدخلاء على أراضى أهل البلاد الأصليين، وظهر تغير فى السبعينيات والثمانينيات مع أفلام "رحلات القبائل الأسترالية" (نيكولاس روج، ١٩٧١)، و"الطرق الخلفية" (نويس، ١٩٧٧)، و"أنشودة جيمى بلاكسميث" (شيبيسى، ١٩٧٨)، وخاصة فيم "قاطنو الأطراف" (بيريسفورد، ١٩٨٦)، وفيلم "الرفاق السود" (جيمس ريكتسون، ١٩٩٣)، وهذا الفيلمان الأخيران مميزان لطريقة تأكيدهما على المشاعية المشتركة لحياة أهل البلاد الأصليين، وكانت هناك محاولات أخرى لإزالة وهم الأسطورة الأوربية عن أهل البلاد، مثل "فتيات ملونات لطيفات" (تريسى موفات، ١٩٨٧)، و"تألق" (راشيل بيركنز، ١٩٩٨). ومع ذلك فلا يزال على سينما التيار السائد الأسترالية أن تصنع أفلامًا عن - أو بواسطة - الأستراليين الأصليين. وحتى فيلم نويس المؤثر الذى يتناول إبعاد الأطفال الأصليين عن عائلاتهم بواسطة الموظفين الرسميين خلال الثلاثينيات، وهو "سور مقاوم للأرانب" (٢٠٠٢)، تعرض للإساءة من بعض العناصر المحافظة.

إن أستراليا، بسكانها يزيدون قليلاً على عشرين مليونًا، سوف تناضل دائمًا لكى تحافظ على صناعة السينما الروائية التى يمكن أن تنافس فى السوق ذاتها مع أفلام هوليوود فائقة النجاح. لقد كان هناك فى السبعينيات جهد مشترك على أيدى مخرجين مثل بيرستال، وهانام، وبيريسفورد، ووير، وأرمسترونج، وشيبيسى، وبول كوكس، لتمييز أفلامهم عن منتجات هوليوود المعتادة، وحافظ السينمائيون اللاحقون على هذه النزعة، مثل جين كامبيون مع فيلم "سويتى" (١٩٨٩)، و"البيانو" (١٩٩٣)، و"دخان مقدس" (١٩٩٩)، ومع باز لورمان (ولد عام

١٩٦٢) فى "مولان روج" (٢٠٠١)، وراى لورانس فى "نعيم" (١٩٨٥)، و"لانتانا" (٢٠٠٢)، وجون روان (ولد عام ١٩٥٢) فى "الموت فى برونسويك" (١٩٩١) و"مكتب خطابات الموتى" (١٩٨٩)، وسكوت هيكس (ولد عام ١٩٥٣) فى "الولع" (١٩٩٦)، وديفيد سيزر فى "سمك البورى" (٢٠٠١) و"أفعال قذرة" (٢٠٠٢)، وجوناثان تيبليتز كى فى "الوصول على التعادل" (٢٠٠٣)، وكلارا لو فى "إلهة عام ١٩٦٧" (٢٠٠٢)، وكيت شورتلاند فى "قفزة سومرسولت". لقد استطاع هؤلاء المخرجون تحقيق مكان متميز فى مكان ما بين الواقعية الشعرية لسينما الفن الأوربية، والمتطلبات الدرامية لسينما هوليوود الكلاسيكية، وهى منطقة صعبة إذ يظل الفشل محدقًا بالمشروع.

انظر أيضًا:

"السينما القومية"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Adams, Phillip. "A Cultural Revolution." In *Australian Cinema*, edited by Scott Murray, 67. St. Leonards, New South Wales, Australia: Allen and Unwin, 1994.

كتب هذا الفصل

جيف ماير

بيتـر ويــر

(ولد فى سيدنى، جنوب ويلز الجديدة، أستراليا، فى ٢١ أغسطس ١٩٤٤)

نال فيلم بيتر وير "نزهة عند الصخرة المعلقة" (١٩٧٥) الترحيب باعتباره لحظة ولادة تطور صناعة السينما الأسترالية، وكان هذا الفيلم، مع فيلم "يوم أحد بعيد جدًا" (١٩٧٥)، قد استقبلا باعتبارهما برهانًا على أن صناعة السينما المحلية تجاوزت أفلام "أوكر" الكوميدية التى تعود إلى بداية السبعينيات، لكى تقدم أفلامًا ناضجة وأكثر تعقيدًا من الناحية الجمالية. يحكى الفيلم عن مجموعة صغيرة من فتيات المدارس فى أواخر العصر الفيكتورى، اختفت بينما كانت تستكشف انفجارًا بركانيًا عند ما يسمى الصخرة المعلقة، إلى الشمال من ملبورن، وكان الفيلم شديد التأثر بتقاليد سينما الفن، بنهايته الغامضة، واعتماده القوى على الرمزية، وحقق الفيلم نجاحًا تجاريًا ونقديًا بعد أن حصل على المديح فى مهرجان كان فى عام ١٩٧٦.

بدأ وير الإخراج فى فترة لم تكن فيها صناعة سينما روائية أسترالية فعالة. وكان فيلمه الأول، الذى صنعه عام ١٩٦٧ للنادى الاجتماعى لقناة سيدنى التليفزيونية، كوميديا مصنوعة من مقاس ١٦ مم، باسم "التجربة الأخيرة للكونت فيم"، واستمر فى إخراج أفلام ١٦ مم بالإضافة إلى تصوير مشاهد للتليفزيون المحلى، وفى عام ١٩٦٩ التحق بوحدة سينما الكومنولث، وصنع فيلمين بميزانيات منخفضة، وهما الفيلم الكوميدى "هومسديل" (١٩٧١) الذى فاز بالجائزة الكبرى فى مسابقة جوائز السينما الأسترالية لعام ١٩٧١، وفيلم نموذجى نادر لسينما الرعب الأسترالية هو "السيارات التى أكلت باريس" (١٩٧٤).

ويظهر اهتمام وير بالعناصر الغامضة فى الطبيعة فى فيلم "الموجة الأخيرة" (١٩٧٧)، لكن قضايا الهوية الأسترالية تبدو جلية فى فيلم "جاليبولى" (١٩٨١)، وهو إعادة لقص الكارثة العسكرية فى الدردنيل فى عام ١٩١٥، من بطولة ميل جيبسون، ويؤكد الفيلم على الرابطة بين المهارات الرياضية والحرب فى تكوين الهوية الأسترالية، وينتهى بكادر ثابت مذهل لشابين يندفعان عبر ساحات الحرب الدموية فى جاليبولى حيث يلقيان حتفهما.

وبعد نجاح "عام الحياة فى خطر" (١٩٨٢)، رحل وير إلى هوليوود، حيث استمر فى استكشاف التحولات المتعددة للفرد فى ثقافة "غريبة". لقد كانت أفلام وير قبل عام ١٩٧٧ متأثرة بسينما الفن الأوربية أكثر من سينما هوليوود من التيار السائد، لكن منذ انتقاله إلى هوليوود فى بداية الثمانينيات حاولت أفلامه الأمريكية استيعاب عناصر من السينما الأولى داخل المتطلبات السردية والاقتصادية الكبرى للسينما الثانية، وحقق فيلماه "الشاهد" (١٩٨٥) و"جمعية الشعراء الموتى" (١٩٨٩) نجاحًا أكبر فى هذا المجال من فيلم "ساحل البعوض" (١٩٨٦) و"بلا خوف" (١٩٩٣). وحصل وير على ترشيح لأفضل مخرج عن "الشاهد"، و"استعراض ترومان"، و"السيد والقائد: الجانب البعيد من العالم" (٢٠٠٣). كما تم أيضًا ترشيح السيناريو لفيلمه "بطاقة خضراء" (١٩٩١) لجائزة الأوسكار.

مشاهدات مقترحة

"نزهة عند الصخرة المعلقة" (١٩٧٥)، "الموجة الأخيرة" (١٩٧٧)، "جاليبولى" (١٩٨١)، "عام الحياة فى خطر" (١٩٨٢)، "الشاهد" (١٩٨٥)، "جمعية الشعراء الموتى" (١٩٨٩)، "استعراض ترومان" (١٩٩٨)، "السيد والقائد: الجانب البعيد من العالم" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bliss, Michael. *Dreams within a Dream: The Films of Peter Weir.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000.

Rayner, Jonathan. *The Films of Peter Weir.* London: Cassell, 1998.

جيف ماير

جين كامبيون

(ولدت فى ويلينجتون، نيوزيلندا، فى ٣٠ أبريل ١٩٥٤)

تعلمت جين كامبيون فى لندن، حيث درست فى مدرسة تشيلسى للفنون، بالإضافة إلى دراستها فى سيدنى، حيث تم قبولها فى مدرسة السينما والتليفزيون الأسترالية فى عام ١٩٨٢، حيث أخرجت الفيلم القصير المثير للجدل "تقشير" (١٩٨٢)، والذى فاز بعد عدة سنوات بجائزة السعفة الذهبية للأفلام القصيرة فى مهرجان كان السينمائى فى عام ١٩٨٦، وبعد عدة أفلام قصيرة أخرى، وتجربة فى المسلسلات التليفزيونية، جاء أول أفلامها الروائية الطويلة "صديقتان" (١٩٨٦) للتليفزيون. وبرغم أن أساس القصة كان مألوفًا، عن العلاقة بين فتاتين عبر فترة من الزمن، فإن اهتمام كامبيون باستكشاف النساء المستقلات بأسلوب السرد غير الخطى كان واضحًا تمامًا فى هذا الفيلم، الذى فاز بجوائز من معهد السينما الأسترالى لسرده المبتكر، حيث حكى قصة الفتاتين فى الزمن المعكوس.

كما كان فيلمها الأول الذى عُرض تجاريًا "سويتى" (١٩٨٩) فيلمًا غير تقليدى. يتتبع الفيلم العلاقة المتقلبة بين شقيقتين، كاى المنغلقة على نفسها، وسويتى غريبة الأطوار، ويستكشف موتيفة تتكرر فى سينما كامبيون، وهى التقسيم الواهى بين الهدم و"التمدين". كان الفيلم التالى هو "ملاك على مائدتى" (١٩٩٠)، وهو مسلسل صغير من ثلاثة أجزاء للتليفزيون النيوزيلاندى، ويعتمد على تجارب الكاتبة النيوزيلندية جانيت فريم، ويحتوى على بعض السمات الأسلوبية والقصصية من أفلامها الأولى. كانت فريم تعانى منذ فترات طويلة وضعها فى

المصحات نتيجة تشخيص خطأ بأنها مصابة بالفصام، لكن كامبيون لم تقدم قصتها كميلودراما بسيطة عن تحول البطلة إلى ضحية، وبدلاً من ذلك قدمت مزيدًا من الكوميديا، والمعاناة، والنزعة الحسية.

وفى عام ١٩٩٣ حصلت كامبيون على الأوسكار لأفضل سيناريو عن فيلم "البيانو"، بالإضافة إلى ترشحها عن أفضل مخرجة وعدة ترشيحات أخرى. تم تصوير الفيلم فى نيوزيلندا، وتتناول القصة أرملة إسكتلندية تتظاهر بأنها "خرساء"، تصل إلى نيوزيلندا القرن التاسع عشر مع ابنتها، وبعد زواج مصلحة من مزارع وحيد، تدخل فى علاقة عاطفية مع جار يعطيها دروسًا فى البيانو. وبرغم احتواء القصة على عناصر من الميلودراما الرومانسية، فإن كامبيون رفضت التقيد بتقاليد هذا النمط، وجمعت إحساسًا بالنزعة الحسية "المنحرفة" مع حداثة أسلوبية وهى تستكشف التأثيرات السلبية للسلطة الأبوية والنزعة الاستعمارية.

لم تحقق أفلام كامبيون التالية النجاح النقدى أو التجارى الذى ناله فيلم "البيانو". وكان فيلمها "بورتريه لسيدة" (١٩٩٦)، المقتبس عن رواية هنرى جيمس، دراسة أخرى لسيدة مستقلة تناضل ضد القيود الاجتماعية والجنسية للمحيط القمعى، وهى تيمة عادت إليها فى سياق معاصر فى عام ٢٠٠٣ فى فيلمها المقتبس عن رواية سوزانا مور "فى التقاطع".

مشاهدات مقترحة

"سويتى" (١٩٨٩)، "ملاك على مائدتى" (١٩٩٠)، "البيانو" (١٩٩٣)، "بورتريه لسيدة" (١٩٩٦)، "فى التقاطع" (٢٠٠٣).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Gillett, Sue. *Views from Beyond the Mirror: The Films of Jane Campion*. St. Kilda, Victoria, Australia: Atom, 2004.

Polan, Dana. *Jane Campion*. London: British Film Institute, 2001.

جيف ماير

نظرية المؤلف

Auteur Theory and Authorship

كلمة "المؤلف" auteur كلمة فرنسية، لكن استخدامها فيما له علاقة بالسينما - على الأقل منذ الخمسينيات كان سببًا فى الكثير من الجدل والمناقشات النقدية. واستمرار استخدام هذه الكلمة حتى الآن، وما تتضمنه حول "من هو المؤلف"، يشير إلى الدور المهم الذى لعبه نقاد السينما الفرنسيون فى هذه المناظرات النقدية، خاصة النقاد المرتبطين بصحيفة "كراسات السينما" فى الخمسينيات والستينيات. لقد نبع الجدل فى جانب منه من الطبيعة الصناعية والجمالية لأغلب الإنتاج السينمائى، ففى ضوء السياق الجماعى لصناعة الفيلم، من يجب أن يُعتبر - أو يزعم - أنه "مؤلف" الفيلم؟ وإذا وعى أحدهم أنه المؤلف، على أى أساس يقوم هذا الادعاء؟ هناك دعاوى بأن المخرج هو العضو الأقرب لنطلق عليه صفة مؤلف الفيلم، فى إنتاج الأفلام التجارية القائم على التنظيم الصناعى. لكن هذا لا يعنى أن كل مخرج سينمائى يجب اعتباره مؤلفًا، أو مؤلف فيلم محدد. ففى الحقيقة، وبالعديد من الوجوه، يمكن أن يقال إن المخرج باعتباره مؤلفًا يجب أن يعتبر الاستثناء لا القاعدة.

هل يحتاج الفيلم لأن يكون له مؤلف؟ ربما، لكى يمكن لفيلم أن يرقى لصفة "الفن"، يحتاج إلى أن يكون له مؤلف، فنان. إن وجود المؤلف ضرورى فى كل شكل فنى، سواء لأسباب تتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وبسوق الفن، ولأسباب تتعلق بحقوق الملكية الفكرية، وبسوق الفن، ولأسباب تتعلق بالمكانة والاعتراف بأنه فن. فالتصوير التشكيلى والنحت يقدم أمثلة واضحة على الفنان الفرد كمؤلف، كما

هو الحال أيضًا فى الرواية والشعر، لكن بعض الفنون الأخرى قد تطرح مشكلات لا يمكن تجاهلها بشأن التحديد الواضح والصريح للمؤلف. إن الكاتب المسرحى هو بلا شك مؤلف نص المسرحية، لكن من هو مؤلف العرض المسرحى؟ وفى القرن العشرين هناك العديد من المخرجين الذين يقولون إنهم مؤلفو العرض على قدم المساواة مع الكاتب المسرحى (برغم أنه فى الدراما التليفزيونية يميل الميزان فى العادة لاعتبار الكاتب هو المؤلف). والمؤلف الموسيقى هو بلا شك مؤلف النص الموسيقى، لكن ماذا يكون الحال عند عزف هذه الموسيقى؟

التحقق من هوية المؤلف فى السينما

تطرح السينما مشكلاتها الخاصة فى هذا المجال. إن صنع الأفلام التجارية يشكل معظم الأفلام، سواء فى أوربا أو أمريكا، وهى الأفلام التى تعرض فى دور السينما وتكتب عنها المقالات، وهذا هو أيضًا حال معظم المواد التى تقدم فى التليفزيون، وهى تعتبر نشاطًا جماعيًا، يتضمن مهارات ومواهب تخصصات سينمائية عديدة ومختلفة. وفى الوقت ذاته، بدلاً من اعتبار هذا النشاط جماعيًا، فإن هناك تراتبًا فى سلم أولوياتها وأهميتها، فبعضها يعتبر أكثر أهمية من الأخرى، ولأن هناك فى عملية إنتاج السينما التجارية "شخصية مسيطرة"، هى التى تؤثر فى شكل الفيلم ومضمونه أكثر من شخصيات أخرى، فإن فكرة وجود "المؤلف" تصبح منطقية، وبرغم أن هناك ادعاءات عديدة بأهمية المنتجين، وكتاب السيناريو، والنجوم، سواء بشكل عام أو فيما يخص أفلامًا محددة، فإن المخرج تكون له فى العادة الكلمة النهائية حول تفاصيل تنفيذ المشاهد (وبالتالى الطريقة التى تبدو عليها بالصورة والصوت على الشاشة)، كما أن له الكلمة العليا فيما يخص المونتاج وبقية مراحل ما بعد التصوير، وحتى على كتابة السيناريو لذلك فإن المخرج يكتسب الدور المسيطر فى معظم الحالات، وهذه السيطرة تبدو متضمنة بالضرورة، وبطريقة وضع اسم المخرج على التيترات، برغم أن هذه السيطرة لا تساوى أن يكون "مؤلفًا".

وبرغم أن عدد أفراد طاقم صنع الفيلم التجارى، وعمليات صنعه، يمكن أن تتفاوت كثيرًا، فإن صنع الفيلم يمكن تنظيمه بطرق مختلفة تمامًا. وعلى سبيل المثال فى السينما التجريبية أو الطليعية، ينفرد "المخرج" بصفة "صانع الفيلم"، لأن صانع الفيلم يصنع الفيلم، لا أن يقوم فقط بالدور كما هو الحال فى السينما التى تختلف فيها أهمية أدوار صانعيها. وإن صانعى أفلام - مثل ستان براكيدج أو مايكل سنو - يقومون فى العادة بتصوير ومونتاج أفلامهم، وأحيانًا توزيعها أيضًا. وفى هذه الحال فإن السؤال حول تحديد المؤلف يكون مختلفًا تمامًا عن السينما التجارية، وربما يكون السؤال هنا مطروحًا بالطريقة نفسها التى يطرح بها فى الفنون الجميلة. وهناك بعض المجموعات الثورية فى صنع الأفلام - مثل جماعة دزيجا فيرتوف فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات. ترفض أن يكون لأحد أفراد المجموعة أهمية أكبر كما هو الحال فى السينما التجارية، ويرفعون شعار التأليف الجماعى.

وبرغم الطبيعة الجلية حول المؤلف السينمائى فى الخمسينيات، فإن تحديد المؤلف أو الاقتراب منه قد أصبح مقبولاً على نطاق واسع وطوال عدد من السنين. فلم يكن هناك من يرفض بجدية أن تكون أفلام دى. دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) من "تأليفه"، أو أن يقال إن هذا هو فيلم جريفيث "مولد أمة" لهذا الفيلم الذى يعود إلى عام ١٩١٥، أو إن جريفيث كان "الشخصية المسيطرة" التى تركت تأثيرها على الشكل النهائى للفيلم، وكان هذا هو الحال أيضًا - بل أكثر - مع الأفلام غير الأمريكية، مثل أفلام المخرجين الألمان فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، وإف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣١)، وجى دابليو بابست (١٨٨٥ - ١٩٦٧)، والأفلام السوفييتية لإيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨)، وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣)، وألكسندر دوفشنكو (١٨٩٤-١٩٥٦)، ودزيجا فيرتوف (١٨٩٦ - ١٩٥٤) (وذلك برغم المعالجة السوفييتية التى يفترض لأنها جماعية وتقوم على المساواة بالنسبة لصنع الأعمال الفنية)، كذلك أفلام أبيل جانص (١٨٨٩ - ١٩٨١)، وجاك إبستين (١٨٩٧-١٩٥٣)، ولويس بونويل (١٩٠٠ - ١٩٨٣)، وفيكتور سيوستروم (١٨٧٩-١٩٦٠)، وكارل دريير (١٨٨٩ - ١٩٦٨).

باستثناء جريفيث، كان يتم النظر إلى السينما الأمريكية بطريقة مختلفة إلى حد ما عن السينما الأوربية، خاصة بعد أن قام نظام الإستوديو بترشيح نفسه، وحلول عصر السينما الناطقة. (كانت صناعات السينما خارج السينما الأمريكية والأوربية لا تلقى فى ذلك الوقت اهتمامًا كبيرًا عند النقاد والجمهور). كان يُنظر إلى السينما الأمريكية باعتبارها أقرب إلى المؤسسات الصناعية، أشبه بمصنع، وذات طبيعة تجارية، أكثر من قرينتها الأوربية، لذلك لم يكن أحد ينتظر أن تصنع السينما الأمريكية أفلامًا أكثر شخصية أو فردية، لكن فى العشرينيات كان هناك بعض المخرجين الأمريكيين الذين حاولوا اكتساب صفة المؤلف، وفى بعض الحالات - مثل حالة إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥-١٩٥٧)، كان هنا الموقف يعتمد على عدد من العناصر المختلفة، مثل الخلفية الأجنبية، ومكانته كممثل نجم بالإضافة إلى كونه مخرجًا، لكن الاعتراف بأن ستروهايم مؤلف يعود فى الجانب الأكبر لصدامه مع نظام الإستوديو الذى لم يسمح له بأن يصنع ويعرض أفلامًا مثل "الجشع" (١٩٢٤) فى الشكل الذى كان يريده. لقد كان ستروهايم يعكس صورة الفنان الذى يناضل لكى يصنع فنًا، ويحقق رؤيته الخاصة ضد الطبيعة اللاشخصية للنظام، وكان هناك مخرجون آخرون أقل إثارة للجدل، حاولوا أيضًا تأسيس نوع ما من الطابع الشخصى عند أقرانهم والنقاد، والجمهور أيضًا إلى حد ما، دون العديد من الصدامات الواضحة أو الكاملة مع النظام، ومنهم إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧)، وفرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وجوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩)، وجون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وربما أيضًا بريستون ستيرجيس (١٨٩٨-١٩٥٩)، وكان من بينهم حالات خاصة بطرق مختلفة، مثل التعاون الطويل بين ستيرنبيرج والنجمة مارلين ديتريتش على سبيل المثال، وكان بعضهم منتجين لأفلامهم أيضًا، خاصة منذ أواخر الثلاثينيات وما بعدها.

وفى زمن "المواطن كين" (١٩٤١)، كان أورسون ويلز (١٩١٥ - ١٩٨٥) يمثل انقطاعًا واضحًا مع الممارسات الماضية، فيما يتعلق بالحرية والمكانة اللتين حصل

عليهما، برغم أن صورته وشهرته اللاحقتين كانتا تعتمدان على المصادر نفسها كما هو الحال مع ستروهايم (أى الصدام مع نظام الإستوديو - المترجم). ففى حالة "المواطن كين" كان من الواضح أن المخرج هو الفنان، برغم أنه كان أيضًا هو الممثل. لم يكن هناك من يشك - برغم محاولات لاحقة لإثبات العكس - أن ويلز هو "مؤلف" فيلم "المواطن كين". وجاء بعد ذلك حكم المحكمة العليا الأمريكية فى عام ١٩٤٨ فيما عرف باسم "قضية باراماونت" لكى يغير بسرعة من طبيعة النظام الهوليوودى، بمنع الشركات الكبرى بأن يكون لها دور العرض الخاصة بها، وهو ما شجع ما أطلق عليه جاك ريفيت (ولد عام ١٩٢٨) فى "كراسات السينما" أنه "المفهوم الأقرب للذاتية بالنسبة للمخرج" فى مرحلة ما بعد الحرب، وهو المفهوم الذى بدأه ويلز (هيليير، ١٩٨٥، ص٩٥).

تحديد المؤلف والنقد الفرنسى فى فترة ما بعد الحرب

فيما يخص الاعتراف - سواء على مستوى الصناعة والنقد والجمهور - كانت السينما الفرنسية تتم رؤيتها بشكل مختلف عن السينما الأمريكية، فإذا كانت السينما الأمريكية تُنتج فى ظروف شبيهة بالمصنع للاستهلاك الجماهيرى والترفيه على نطاق واسع، فقد كانت السينما الأوربية تُرى بشكل أكثر علاقة - ومساواة - مع الفنون الأخرى. كما أن النقاد الأوربيين وربما الجمهور الأوربى أيضًا، وإن كان ذلك أقل وضوحًا) اعتبروا السينما بشكل عام - بما فى ذلك السينما الأمريكية - أقرب إلى الشكل الفنى على قدم المساواة مع الفنون الأخرى، بينما كان النقد والجمهور الأمريكى - والبريطانى - لم يكن كذلك (وكان هذا ينطبق أيضًا على الأشكال الأخرى من الثقافة الجماهيرية). وفى فترة ما بعد الحرب، خاصة فى فرنسا، كان إضفاء صفة الثقافة على السينما كشكل فنى مستمرًا، سواء من خلال شبكة من نوادى السينما ودور العرض المتخصصة (والسينماتيك الفرنسى فى باريس)، برغم أن مخرجين مثل هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، وكينج فيدور (١٨٩٤-١٩٨٢)، وفرانك بورزيدج (١٨٩٣-١٩٦٢)، كان يُنظر إليهم باعتبارهم متميزين منذ العشرينيات.

وهكذا كانت فرنسا ما بعد الحرب أرضًا خصبة للنقاد الذين يحاولون تطوير طرق جديدة للتفكير بشأن السينما، خاصة السينما الأمريكية. ومنذ عامى ١٩٤٤ و ١٩٤٥، كانت الأفلام الهوليوودية التى لم يسمح لها بالوصول إلى فرنسا خلال الاحتلال الألمانى قد وصلت فى فيضان منهمر، وحثت على طرق أعمق للتفكير حول السينما، خاصة السينما الأمريكية. ومن الأمثلة على ذلك أفكار أندريه بازان عن الواقعية، والتى كانت استجابة لأفلام ويلز وويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١) مع المصور السينمائى جريج تولاند (١٩٠٤-١٩٤٨)، والتعرف على أنواع جديدة من أفلام الجريمة التشويقية مثل نمط "الفيلم نوار". وكان "مفهوم ذاتية المخرج" المتجسد فى ويلز مهمًا: لقد استخدم فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) فيما بعد فى تجميعه لمقالات نقدية باسم "أفلام فى حياتى" قولاً مقتبسًا عن ويلز: "إننى أعتقد أن العمل يكون جيدًا بقدر ما يعبر عن الإنسان الذى صنعه". كان هذا هو الجو الذى كتب فيه الروائى والمخرج الشاب ألكسندر أستروك مقالته التى أثارت الجدل فى عام ١٩٤٨: "مولد طليعة جديدة: الكاميرا القلم". (أستروك فى جراهام، ١٩٦٨، ص ١٧-٢٣). وبرغم أن مفهوم أستروك ليس واضحًا تمامًا، فقد كانت فيه فكرة محورية هى أن السينما أصبحت وسيطًا للتعبير الشخصى مثلها فى ذلك مثل الفنون الأخرى: "فى هذا النوع من صناعة الأفلام فإنه ليس هناك معنى على الإطلاق للتمييز بين المؤلف والمخرج. لم يعد الإخراج وسيلة لتصوير أو توضيح مشهد ما، لكنه فعل حقيقى للكتابة. إن صانع الفيلم/ الكاتب يكتب بكاميراته مثلما يكتب الكاتب بقلمه" (أستروك فى جراهام، ١٩٦٨، ص ٢٢).

لقد كانت هناك أفكار جدالية أخرى مثل أفكار أستروك، وهى أن صناعة الفيلم هى شكل فنى للتعبير مثل التصوير التشكيلى والرواية، وهى الأشكال الفنية حيث الفكرة الرومانسية الأساسية التى تقول إن الفنان الفردى يواجه صفحة الكتابة أو قماش اللوحة، وإن الفنان السينمائى يعبر عن ذاته من خلال عملية الإخراج، وهى الفكرة التى ساعدت على نضج تطور "سياسات المؤلف" على صفحات "كراسات السينما فى الخمسينيات". وهناك بعض التشوش الذى يثور

من حقيقة أن فكرة تحديد المؤلف ارتبطت بنقاد مثل تروفو، وريفيت، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وكلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، وأن ذلك مرتبط بحماستهم وتقديرهم لمخرجين من هوليوود مثل هوكس، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، وفورد، ونيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩)، وأنطونى مان (١٩٠٦-١٩٦٧) وصامويل فولر (١٩١٢-١٩٩٧)، والذين قالوا عنهم إنهم "مؤلفون" بينما كانت المقالة التى ينسب لها أنها أعدت المسرح لفكرة "سياسات المؤلف" كانت نقدًا من تروفو للسينما الفرنسية المعاصرة (فى مقالته "اتجاه خاص للسينما الفرنسية") فى عدد يناير ١٩٥٤ من "كراسات". لقد كان كتّاب "كراسات" متفرجين/ نقادًا، واستمتعوا بالسينما الجماهيرية الأمريكية، لكنهم كسينمائيين/ نقاد فى المستقبل فى "الموجة الجديدة" الفرنسية. سوف يصنعون حتمًا أفلامًا فرنسية وليست هوليوودية أمريكية (جنبًا إلى جنب السينما الإيطالية التى وفرت ظروفًا وإمكانات أكثر قربًا من السينما الفرنسية أكثر مما وفرته السينما الأمريكية).

فكرة تحديد المؤلف و"الميزانسين"

ومع ذلك، وبرغم أن السينما الفرنسية والسينما الأمريكية كانتا مختلفتين تمامًا فى بعض الوجوه، فإنهما لم تكونا كذلك فى وجوه أخرى، فالسينما الفرنسية الشخصية والأكثر فردية التى كان يعجب بها تروفو وآخرون ـ مثل أفلام جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، وروبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩)، وجاك تاتى (١٩٠٩-١٩٨٢)، وجاك كوكتو (١٩٨٩-١٩٦٣)، وماكس أفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، وجاك بيكير (١٩٠٦-١٩٦٠) تستمد قوتها وفرديتها من أصالة غير أدبية وجرأة فى تجسيد الفيلم، أو "الميزانسين"، وهى سمات كانوا يعجبون بها أيضًا فى السينما الأمريكية. (مصطلح الميزانسين بمعناه الدقيق هى "الوضع فى المشهد"، أى كيف يضع المخرج العناصر البصرية فى المشهد ـ المترجم). وهم وضعوا هذه السينما فى تناقض مع "سينما بابا" التى تم استهلاكها، وأصبحت قديمة، وهى

سينما أدبية غير مغامرة فى أفلام جان ديلانوى (ولد عام ١٩٠٥) أو كلود أوتان لارا (١٩٠١-٢٠٠٠)، أو الكفاءة التقنية الأكاديمية عند مخرجين مثل رينيه كليمان (١٩١٣-١٩٩٦) وإنرى جورج كلوزو (١٩٠٧-١٩٧٧)، والذين وصفوهم بأنهم كمجموعة لا يقدمون إلا سيناريوهات ونصوصًا فى أصوات وصور.

وكما يتضمن ذلك فإن أحد التأثيرات المهمة لهذا التحديد "للمؤلفين" هو جعل مركز التحليل السينمائى هو مفهوم "الميزانسين" كوسيلة يعبر من خلالها "المؤلف عن نفسه وشخصيته وفرديته. (يلاحظ المؤلف أن الضمير يعود إلى المذكر، حيث إن المخرجين الذين تم تناولهم كلهم من الرجال ـ المترجم). وفى عدد أغسطس ١٩٦٠ من "كراسات" يكتب فريدون أوفيدا:

"إن أصالة المؤلف لا تكمن فى مادة الموضوع الذى يختاره، ولكن فى التكنيك الذى يستخدمه، أى فى "الميزانسين"، والذى من خلاله يتم التعبير عن كل شىء على الشاشة... وكما يقول سارتر "لا يصبح المرء كاتبًا لأنه اختار أن يقول أشياء محددة، وإنما لأنه اختار أن يقولها بطريقة محددة". لماذا يكون الأمر مختلفًا بالنسبة للسينما؟... إن فكرة الفنان السينمائى تظهر من خلال ميزانسينه (هيلبير، ١٩٨٦، ص١٤٢).

وبرغم أن المخرج فى هوليوود يمكن أن يكون لديه القليل من السيطرة على اختيار الموضوع ومجموعة الممثلين، أو على النص، فإنه كان فى موقع التصوير يملك مقاليد الأمور بالنسبة للديكور، والأداء، وأوضاع الكاميرا وحركاتها، أىّ أنه يتحكم فيما سوف يظهر على الشاشة، وفى ذلك كان يتم التعبير عن فردية المخرج. وبالطبع فإن كثيرًا من المخرجين الذى احتفى بهم نقاد "كراسات" باعتبارهم "مؤلفين" ـ مثل هيتشكوك وهوكس بوجه خاص ـ كانوا عادة هم منتجى أفلامهم، ويختارون مشروعاتهم ونصوصهم ويغيرون فيها، سواء تم ذلك بشكل رسمى أو غير رسمى، لذلك كان لهم تحكم أكبر من النموذج العام الذى كان يتم فرضه، وبالإضافة إلى ذلك، فإن اضطرارًا فى الخمسينيات والستينيات للتخلى باعتبارهم منتجين ـ عن ملكية سلاسل دور العرض الخاصة بهم (نتيجة حكم

قضية باراماونت السابق ذكرها - المترجم)، أدى إلى نمو الإنتاج المستقل وهو ما يعنى أن مخرجين آخرين أصبحت لهم كلمة بشأن مشروعاتهم.

وفى ضوء التأكيد الجوهرى على "الميزانسين"، فإن من المثير للتشوش إلى حد ما أن نقاد "كراسات" ميزوا بين المخرجين الذين يعتبرونهم "مؤلفين"، وأولئك الذين يعتبرونهم (مجرد) محترفين ماهرين ("أسطوات" - المترجم)، وهم الذين تفتقد أعمالهم التعبير الشخصى والفردى "للمؤلف"، لكنهم يتمتعون بالكفاءة والمهارة فى تفسير أفكار الآخرين. ومن بين هذا التصنيف يمكن أن نجد كلوزو وكليمان، أما فيما يتعلق بالسينما الأمريكية فقد كان هناك جدل حول مخرجين محددين، مثل فينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٦)، إذا ما كانوا "مؤلفين" أو "أسطوات".

إن ما ظهر فى "كراسات" لم يكن أى نوع من "النظرية" المتفق عليها، بل كانت هناك خلافات أيضًا، ومن أهم هؤلاء الذين لم ينخرطوا فى "المبالغات" بشأن "سياسة المؤلف"، وكان من بينهم رئيس تحرير الصحيفة (حتى وفاته فى عام ١٩٥٨)، الكاتب المعروف أندريه بازان، فقد شارك زملاءه فى التحمس للسينما الأمريكية على نحو جاد، لكنه جادل فى الوقت ذاته فى عدد أبريل عام ١٩٥٢ من "كراسات" بأنه فى السينما أكثر من الفنون الأخرى، وفى السينما الأمريكية أكثر من أى سينما أخرى، فإن عوامل الصناعة والاقتصاد وأنماط الأفلام تمارس دورها، لذلك فإن "العامل الشخصى فى الخلق الفنى كمعيار مرجعى" يجب أن يتم النظر إليه فى سياقه (بازان فى جراهام، ١٩٦٨، ص ١٢٧-١٥٦). كما أنه ليس من المنصف تمامًا أن ننسب إلى "الكراسات" وحدها فضل التفكير فى المؤلف بالنسبة للسينما الجماهيرية، ففى بريطانيا خلال أواخر الأربعينيات والخمسينيات، كان النقاد الذى أصدروا مجلة سيكونس"، ثم عملوا فيما بعد فى "سايت آند ساوند" - خاصة ليندساى أندرسون وجافين لامبيرت - اعتبروا الأفلام الجماهيرية لجون فورد ونيكولاس راى - على سبيل المثال - أفلامًا متميزة وشخصية، ومن المدهش أن أندرسون دافع عن حالة كون جون

فورد مؤلفًا فيما يخص أفلامه من نمط الويسترن أكثر من أفلامه التى يحتفى بها بعض الناس باعتبارها "راقية"، بينما اعتبر راى - بواسطة "كراسات"، ثم الإصدار السينمائى الأمريكى "موفى" فيما بعد - واحدًا من النماذج الفائقة لجيل ما بعد أورسون ويلز من المخرجين الأمريكيين، الذين ناضلوا بوعى لصنع أفلام أكثر شخصية، وكانوا عادة فى صراع مع نظام هوليوود.

وفى العادة، فإن هذه المناظرات الجدالية فى مجلة سينمائية فرنسية لم تكن تكاد تقرأ خارج فرنسا، لذلك لم تكن لها أصداء كثيرة فى النقد السينمائى الأمريكى والبريطانى. ومع ذلك، وعندما حل عام ١٩٥٩، كان العديد من نقاد "كراسات" الذين انخرطوا فى هذه المجادلات قد اكتسبوا الشهرة باعتبارهم صناع أفلام جددًا، وكان هذا ينطبق على اثنين من أكثر نقاد "كراسات" إثارة للجدل أولهما هو تروفو الذى فاز فيلمه الروائى الأول "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩) فى مهرجان كان فى عام ١٩٥٩، أما الثانى فهو جودار، الذى عرض فيلمه الأول "على آخر نفس" أو "اللاهث" (١٩٦٠) عرض أول فى عام ١٩٥٩. وكان شابرول قد حقق نجاحًا بالفعل بفيلمه "سيرج الجميل" (١٩٥٨) ثم بفيلم "بنات العم" (١٩٥٩). جذب النجاح العالمى لأفلام "الموجة الجديدة" تلك الاهتمام للماضى النقدى لمخرجيها، مما ساعد على أن تصبح أفكارهم. حول المؤلف، والطرق الجديدة فى التفكير حول السينما الجماهيرية، موضوعًا للجدل فى بريطانيا والولايات المتحدة فى تلك اللحظة ذاتها أو قريبًا منها.

فكرة تحديد المؤلف، والنقد السينمائى فى بريطانيا وأمريكا خلال الستينيات

كانت أذواق "موفى" فى بريطانيا، وأندرو ساريس فى الولايات المتحدة، متأثرة بشكل واضح بأذواق "كراسات"، وتشاركوا فى أفكار وتأكيدات متشابهة. كان المحررون والمساهمون الرئيسيون فى المجلة البريطانية "موفى" يضمون إيان كاميرون، وفى. إف. بيركنز، ومارك شيفاس، وبول مايرزبيرج، وروبين وود، وأصدروا العدد الأول فى مايو ١٩٦٢، مع تقييم للسينما الأمريكية والبريطانية

فى شكل تصنيف، فقد كانوا يعتبرون هوكس وهيتشكوك "عظماء"، أما جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، وأنطونى مان، ومينيللى، وأوتو بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، ونيكولاس راى، ودوجلاس سيرك (١٨٩٧-١٩٨٧)، وأورسون ويلز، باعتبارهم "نوابغ". وقام أندرو ساريس فى مقالته "ملاحظات حول نظرية المؤلف فى عام ١٩٦٢" (ساريس فى كتاب ماست وكوهين، ١٩٧٩، ص ٦٥٠-٦٦٥) ـ والتى أعاد طبعها مع مزيد من التنقيحات فى كتابه "السينما الأمريكية" (١٩٨٦) ـ بضم هوكس وهيتشكوك وفورد وويلز إلى "مجمع الآلهة" حسب تصنيفه، بينما لوزى ومان ومينيللى وبريمينجر وسيرك فى المرتبة التالية لهم مباشرة. وكما كان الحال فى "كراسات"، فإن نقاد "موفى" من جانب، وساريس من جانب آخر، كانوا يهدفون إلى التحريض إلى تقليب الأمور السائدة، وإن كان ذلك فى مجال المواقف النقدية أكثر من صنع الأفلام ذاتها، وقد نجحوا فى ذلك بالتأكيد، وتحت تأثير "الموجة الجديدة" الفرنسية، حاولت مجلة "سايت آند ساوند" فى عدد خريف ١٩٦٠ أن تعالج "المبالغات" النقدية التى ترد فى "كراسات"، بينما انضمت رئيسة التحرير بينلوبى هاوستون إلى المعركة مع نقاد "رأى أكسفورد" (التى سرعان ما أسست "موفى")، إذ قالت إن "السينما تدور حول الموقف الإنسانى، وليس حول العلاقات المكانية (هاوستون، ١٩٦٠، ص ١٦٣) ، تشير العلاقات المكانية" هنا إلى "الميزانسين" الذى كان نقاد "كراسات" يعلون من شأنه ـ المترجم)، وأن النقد يجب أن يهتم فى الأساس "بأفكار" الفيلم، وشنت "نظرية المؤلف الخاصة بأندرو ساريس فى الولايات المتحدة هجومًا ضاريًا بواسطة الناقدة باولين كايل، التى نادت بأن البصمة الفنية لا تتضمن أى شىء حول قيمة الفن ذاته، وأن مخرجى هوليوود كانوا يتعاملون بالضرورة مع مادة ذات قيمة فنية منخفضة (كايل فى كتاب ماست وكوهين، ١٩٧٩، ص ٦٦٦-٦٧٩).

لكن الفرق بين "موفى" وساريس كان مهمًا أيضًا، لقد كرست "موفى" نفسها ـ بطريقة لم تفعلها "كراسات" ـ للتحليل التفصيلى للأفلام، وكانت النظرة التقليدية هى أن كتّاب "موفى" جمعوا بين أذواق "كراسات"، والتقاليد الإنجليزية فى

التحليل المفصل للنص الأدبى المرتبط بكتاب مثل إف آر ليفيس وآخرين. ومن المؤكد أن الكتابة التى ارتبطت بمجلة "موفى" ثرية فى اهتمامها الكبير بالتفاصيل النصية، وهو ما كان غائبًا إلى حد كبير عن الكتابة الأكثر فلسفية وتجريدية فى "كراسات" (برغم اللقاءات المطولة فى "كراسات" مع المخرجين الذين كان الكتاب يهتمون بهم - باعتبارهم نقادًا ثم سينمائيين فى المستقبل - وتدور حول اتخاذ القرارات فيما يتعلق "بالميزانسين")، لكن من بين المجموعة الأصلية لمجلة "موفى"، كان روبين وود هو الوحيد القريب من هذه التقاليد الأدبية، وكان نقاد "موفى"، منذ كتاباتهم المبكرة فى "أوكسفورد أوبينيون" و"جرانتا"، يشبهون نقاد "كراسات" الذين سبقوهم، فى اهتمامهم الدائم بالسينما غير الناطقة بالإنجليزية، خاصة السينما الأوربية (رينوار، روبيرتو روسيلليني، مايكل أنجلو أنطونيوني، وأخيرًا وليس آخرًا "الموجة الجديدة" الفرنسية)، بقدر اهتمامهم بالسينما الناطقة بالإنجليزية.

كان موضوع دراسة ساريس هو السينما الأمريكية، ومن بين أهدافه الرئيسية هو إثبات تفوق السينما الأمريكية على غيرها، ومع ذلك فإن كلاً من "موفى" وساريس - مثلهما مثل "كراسات" - كانا يهدفان إلى تغيير إدراكات ومواقف السينما الجماهيرية الأمريكية. لقد كان النقاد وكتاب المقالات المعروفون - الذين اعتادوا على وزن مضمون الأفكار عند مخرجين محترمين مثل فريد زينيمان (١٩٠٧-١٩٩٧)، أو جورج ستيفنز (١٩٠٤-١٩٧٥)، أو ويليام وايلر - يجدون أنه من الصعب إن لم يكن من المستحيل الاهتمام بأفلام حرف (ب) من نمط الويسترن أو الأفلام البوليسية، لمخرجين مثل باد بويتشر (١٩١٦-٢٠٠١) أو صامويل فوللر، مثل فيلم "حرف تى الطويل" (١٩٥٧) أو "التقاط من الشارع الجنوبى" (١٩٥٣) على سبيل المثال، باعتبارهما نموذجين لسينما الفن، ووسائل للإفصاح عن رؤية شخصية من مؤلف تجاه العالم، وكما قال ساريس: "كانت بدعة تروفو الكبرى... ليس فى تعظيمه دور الإخراج باعتباره شكلاً من أشكال الخلق، وإنما نسب صفة المؤلف إلى مخرجين هوليووديين طالما وصفوا ووصموا بالنزعة التجارية"

(ساريس، ١٩٦٨، ص ٢٨). وبرغم أن ساريس ترجم "سياسات المؤلف" إلى "نظرية" المؤلف، فلم يكن هناك الكثير ـ أو القليل ـ من النظرية فى نسخة ساريس، عما كانت عليه فى "كراسات"، ويوافق ساريس ذاته على أن "نظرية المؤلف ليست بقدر ما هى موقف، وقائمة من القيم التى تحول تاريخ السينما إلى سيرة ذاتية إخراجية... ونظام من الأولويات التى تتغير من حالة إلى أخرى" (ساريس، ١٩٦٨، ص ٣٠، ٣٤.

وبرغم أن ساريس كان يرى أن مهمة الناقد هى إلقاء الضوء ـ وبالتالى إجراء التقييم ـ على "شخصية المخرج"، وهذه الضرورة مهمة تتضمن التقييم، فإن هذا لا يعنى أن ننسب إلى المخرجين عند ساريس، سواء كانوا أوربيين أو من هوليوود، تتم تشكيلهم ووضع حدود لهم من خلال الظروف التى يعملون فيها والثقافة التى شكلتهم. "إن نظرية المؤلف تعلى من شأن شخصية المخرج بسبب حدود التعبير التى تعمل بداخلها هذه الشخصية" (ساريس، ١٩٦٨، ص ٣١). وكان ساريس يوافق على هيمنة الشركات الكبرى على سينما هوليوود، لكنه كان يؤكد أيضًا على أن المنتجين كانوا فى الأغلب يتدخلون فى السيناريوهات أكثر من تدخلهم فى الأسلوب البصرى، بينما كانت صناعة الأنماط الفيلمية هى المتاحة أكثر لتسمح بالتحرر من تدخل الشركات فى عمل صناع الأفلام.

ومن الناحية النظرية، فقد كانت كل من "موفى" وساريس يعترف بأن التأليف يمكن أن يُنسب أحيانًا إلى شخص آخر غير المخرج. وفى العدد الثانى من مجلة "موفى"، أشار إيان كاميرون إلى أن المخرج هو المسئول عما يظهر على الشاشة، لكنه أشار أيضًا إلى أنه من الممكن أن يكون هناك شخص آخر غير المخرج، ويكون هو "مؤلف" الفيلم، وعلى سبيل المثال فإن "المؤلف المؤثر" فى النسخ السينمائية من أعمال بادى تشايفسكى (١٩٢٣-١٩٨١) هو تشايفسكى أكثر من المخرجين لهذه الأعمال، وقد يكون هذا الشخص المسئول فى بعض الأحيان المصور السينمائى أو المؤلف الموسيقى أو المنتج أو النجم.. ويشير كاميرون إلى فيلم "خطايا راشيل كيد" (١٩٦١) فيقول: برغم أنه من إخراج المخرج الممتاز

جوردون دوجلاس، فهو قبل كل شىء فيلم لآنجى ديكينسون، لأن الفيلم تشكل تماماً من خلال شخصيتها واستمد منها ومن أدائها كل طاقته الكبيرة" (كاميرون ١٩٧٢، ١٩٧٢، ص ١٣-١٤). ومن الناحية العملية، فإن القليل من الكتابات التى ظهرت فى "موفى" أو كتبها ساريس، تتضمن وجود مؤلف مسيطر غير المخرج.

ومن أحد التجليات الواضحة والمهمة لمفهوم أستروك عن "الكاميرا القلم"، أن الحجج التى تساق بشأن المؤلف فى السينما فى ذلك الوقت كانت تمثل انتصاراً للرؤية الأقرب إلى الرومانسية التقليدية حول المؤلف باعتباره فناناً. لقد كان ذلك نوعاً من المفارقة بالنسبة لشكل فنى جماهيرى ويتم صنعه على نحو جماعى وصناعى، برغم رؤية المؤلف باعتبارها قادراً على التسامى فوق هذه الظروف. وفى ضوء الحداثة التى كانت سائدة بالنسبة للفنون الأخرى، خاصة التطورات فى الأدب والنقد الأدبى التى كانت ترفض الأشكال الرومانسية والرؤية الرومانسية للفنانين، فإن تأسيس فكرة المؤلف (فى السينما - المترجم) فى تلك الفترة يمكن أن يعتبر خطوة إلى الوراء. ومع ذلك، وفى الوقت ذاته، فإن فكرة تحديد المؤلف قدمت منهجاً نقدياً لكى يحل محل ما كان سائداً من المناهج النقدية الاجتماعية أو التى تهتم بتيمة الفيلم، لتقدم فكرة تحديد المؤلف منهجاً أكثر اهتماماً بالنواحى السينمائية الخاصة، كما أنها انفتحت باهتمام جاد على العديد من السينمائيين وتصنيفات الأفلام، الذين كانوا يلقون اهتماماً جاداً قبلها. لقد أبعدت فكرة تحديد المؤلف تركيز النقد السينمائى بعيداً عن مادة موضوع الفيلم الصريحة بشكل أو بآخر، والتى كانت هى موضع اهتمام معظم المناهج النقدية، بينما اقتربت من شخصية المؤلف، واتساق أسلوب وتيمات المخرج باعتباره مؤلفاً. لكن ذلك لم يكن إنجازاً عاجلاً أو متاحاً بسهولة، وتتطلب تحليل أعمال فردية (أفلام) فى علاقتها ببقية أعمال المخرج أو مجموعة من الأفلام، لقد أصبحت مهمة الناقد هى اكتشاف المؤلف وتحديده، والطرق التى كان يعمل بها هذا المؤلف مع مادة بعينها. "لقد أصبح النقد عملية اكتشاف، عملية... أعطت اهتماماً أكبر لما يحدث بالفعل داخل الفيلم، أكثر مما كان معتاداً بالنسبة

للنقد التقليدى الذى كان يكتفى بسطح الفيلم الجماهيرى" (كوجى، ١٩٨١، ص ١١-١٢).

بنيوية المؤلف وما بعدها

فى ضوء الجدال حول فكرة تحديد المؤلف فى السينما، وفى ضوء السياق الثقافى المتغير، كان من الحتمى أن تتعرض فكرة تحديد المؤلف للضغوط والتطور. لقد كان بيتر وولين متأثرًا - مثل "موفى" وساريس - فى ذوقه بنقاد "كراسات"، وكتب فى بداية الستينيات فى "ريفيو اليسار الجديد"، وطور أفكاره فى طبعتى عامى ١٩٦٩ و١٩٧٢ من كتابه "العلامات والمعنى فى السينما". وقدم تأكيدًا جديدًا، ما سمى "بنيوية المؤلف"، أو "بنيوية السينما". لقد كانت الأنثروبولوجيا البنيوية عند كلود ليفى شتراوس تبحث عن أنماط "للتعارضات البنائية"، أو التناقضات، سواء داخل النص أو ما بين النصوص، وكانت البنيوية السينمائية - كما أشار إليها وولين - لا تبحث فقط عن "التشابهات أو التكرارات"، وإنما أيضًا عن "نظام للاختلافات والتعارضات". كان لا بد لتحقيق ذلك من استنباط ما قد يبدو من الأنماط الفيلمية مختلفًا تمامًا - على سبيل المثال أفلام الويسترن والأفلام الكوميدية التى أخرجها فورد وهوكس. وفى انتقال أكبر، كان وولين يضع أسماء المخرجين "المؤلفين" بين قوسين، "هيتشكوك"، و"فورد"، و"هوكس"، للتمييز بين الشخص الحقيقى والشخصية الفنية هيتشكوك وفورد وهوكس، وبين الأبنية النقدية - أو شفرات "المؤلف" - عند كل منهم.

لقد أصبح "المؤلف" شيئًا أقرب إلى المحفز غير الواعى لعناصر وتأثيرات تتجاوز سيطرته الواعية. وفى المناخ الثقافى المشحون تمامًا بالسياسة والنظريات، فيما بعد ١٩٦٨ فى فرنسا، كانت "كراسات" تتغير بسرعة، وأنتجت هذه المرحلة من تطور نظرية "المؤلف" بحثًا اجتماعيًا للمحررين هو "فيلم" مستر لينكولن الشاب "لجون فورد"، فى عدد أغسطس ١٩٧٠ من "كراسات". كان هذا البحث يتناول الفيلم منهجيًا من ناحية تناقضه وما تم قمعه (ليس ما يقال فقط،

وإنما المسكوت عنه أيضًا ـ المترجم)، حيث لا يمكن التعاطى مع المؤلف/ المخرج جون فورد دون خلاف، أو على أنه كل موحد، ومصدر واعٍ تمامًا بما يصنع. ومن أقواس وولين، و"المؤلف" باعتباره "حافزًا غير واعٍ"، وقيام "كراسات" بالجدال حول بصمة الفيلم، لم يكن من المستبعد أن تظهر فكرة "موت المؤلف" فيما "بعد البنيوية"، باستخدام تعبير رولان بارت فى مقالة فى عام ١٩٦٨، لقد أصبح المؤلف بالنسبة له منتجًا ثانويًا للكتابة، وحل محل التأكيد على المؤلف تأكيد على المصير النهائى للنص: القارئ.

تأثير فكرة تحديد المؤلف على تطور الدراسات السينمائية

بالنسبة للعديد من الكتاب الذين كانت فكرة تحديد المؤلف فكرة تحررية بالعديد من الطرق، فإن هذه المجادلات النظرية ما بعد البنيوية كانت خطوة بعيدة أكثر من اللازم، فقد كان من نتائجها المهمة أن فكرة تحديد المؤلف كانت محور المجادلات حول طبيعة ووظيفة النقد السينمائى والدراسات السينمائية طوال خمسة وعشرين عامًا أو أكثر، لكن منذ الثمانينيات فإن الأسئلة حول تحديد المؤلف فى السينما لم تخلق الجدال النقدى المتحمس نفسه كما كان الحال فى الخمسينيات والسبعينيات، وإذا تركنا مشكلات النظرية الخالصة جانبًا، فقد كان هذا يعود فى جزء كبير منه إلى فكرة تحديد المؤلف فقد تم الاعتراف بها على نطاق واسع باعتبارها أحد أهم المناهج النقدية المفيدة المتاحة، وإذا كان دارسو السينما أصبحوا سعداء بتعديل ما كان يبدو قبلاً أفكارًا ساذجة حول المؤلف فى السينما، فإنهم أيضًا رفضوا التخلى عن المفهوم. وهذا لا يعنى أن الكتابة النقدية والنظرية قد ارتدت إلى مواقع أبسط وأكثر جدالية كما كانت عليه فى الخمسينيات والستينيات، لكن انتقاد هذه المواقع تم تعديلها وتغييرها. وفى وقت أحدث، قال روبرت ستام إن "دراسات المؤلف تميل الآن أن ترى عمل المخرج ليس التعبير عن عبقرية فردية، وإنما كمكان للقاء بين سيرة الحياة، وعلاقات النص، والسياق المؤسسى، واللحظة التاريخية" (ستام وميللر، ٢٠٠٠، ص ٦).

إن التغيرات الجذرية فى الدراسات السينمائية التى حدثت بسبب إصرار فكرة تحديد المؤلف على الاهتمام البالغ بما يحدث فى الفيلم (كيف يقال، وليس فقط ما يقال ـ المترجم)، قد استدعت سلسلة من التطورات اللاحقة شديدة الأهمية فى النقد السينمائى ونظرية السينما، ومنذ منتصف الستينيات، حدث تدفق مستمر فى دراسات "المؤلف" المعقدة والمؤثرة، خاصة دراسات روبين وود عن هيتشكوك وهوكس، وهذا النوع من الدراسات السينمائية يمكن أن يُرى على أنه وُلد من المناظرات الجدالية الأولى بالإنجليزية حول تحديد المؤلف فى السينما، والمزيد من الجدال والأسئلة التى ثارت لاحقًا.

وهكذا فإن اعتراضات بازان على بعض الطرق الخاصة "بسياسات المؤلف، والتى تم تطبيقها بواسطة زملائه فى "كراسات"، قد نبعت فى جانب منها من إصراره على السياقات التى تُصنع بها أفلام هوليوود، وهذه الاعتراضات تم إدراكها ـ وإن لم يكن بالكثير من الاهتمام ـ بواسطة الكتاب المبكرين فى "موفى"، وفى كتابات ساريس. وأحد هذه السياقات ـ التى كانت أكثر أهمية عند بازان من معظم زملائه فى "كراسات" ـ كان هو النمط الفيلمى فى الجانب الأكبر منها تعتمد على الأنماط، وكان بازان نفسه مهتمًا بشكل خاص بنمط فيلم الويسترن. وأيًا ما يمكن أن يقال عن بصمة المؤلف عند هوكس أو فورد أو مان، فإن الحقيقة الباقية هى أنهم صنعوا أفلام الويسترن، من بين أنماط فيلمية أخرى. كيف لهذه التقاليد الراسخة منذ زمن طويل، والتى تتطور باستمرار، حول النمط الفيلمى، أن تتفاعل مع شخصية المؤلف؟ ماذا يقدم النمط الفيلمى للمؤلف ويتيحه له، وما هى البصمة الخاصة والمختلفة التى يمكن أن يتركها على النمط الفيلمى، أو بكلمات أبسط: كيف كانت أفلام الويسترن التى صنعها كل من هوكس وفورد ومان مختلفة ومتشابهة فى وقت واحد؟ وبناء على العمل النقدى النظرى السابق حول النمط الفيلمى ـ والذى كان نادرًا ومتفرقًا ـ فإن تلك كانت هى الأسئلة التى طرحها جيم كيتسيس فى كتابه "غرب الآفاق" (١٩٧٠)، وهو دراسة عن نمط الويسترن فى أعمال فورد، ومان وبويتشر، وبيكنباه، من هذا النمط. كما كان

كتاب كولين ماكارثر "العالم السفلى الولايات المتحدة الأمريكية" (١٩٧٢) يهدف إلى أن يدرس بشكل مشابه تمامًا نمط فيلم العصابات والجريمة، وكانت تلك مراحل مهمة فى نمو دراسات النمط الفيلمى، وسرعان ما استطاعت أن تنفصل عن أى اعتماد على "المؤلف" كمبرر لوجودها. كما أثارت المجادلات حول المؤلف ـ كما ناقشناه سابقًا ـ أسئلة حول إذا ما كان لأحد أن يطلب لنفسه أن يكون مؤلفًا أكثر من المخرج، وكان لهذا السؤال بعض النتائج المفيدة، فبرغم أنه لم يكن هناك أحد مقتنعًا بمحاولة باولين كايل فى كتابها "كتاب المواطن كين" (١٩٧٤) بالقول بأن الكاتب هيرمان مانكفيتش (١٨٩٧-١٩٥٣) هو المؤلف الحقيقى لفيلم "المواطن كين"، فإن كتاب ريتشارد كورليس "صور ناطقة" (١٩٧٥) كان تذكيرًا مفيدًا بالدور المهم لكتاب السيناريو فى نظام هوليوود، وفى أعمال المخرجين.

لقد كان النمط الفيلمى بالنسبة لبازان جزءًا من "عبقرية النظام"، لكن النظام كان أيضًا طريقة فى الإنتاج. واستطاع ساريس التأكيد على أن نظام الإستوديو فرض قيودًا من الممكن أن تكون مفيدة على المخرجين، كما أن "موفى" استطاعت إدراك أن فيلمًا مثل "كازابلانكا" (١٩٤٢) يمثل التقاء مواهب ومواضعات مختلفة، لكن كان هناك القليل نسبيًا من التفكير حول ـ أو البحث عن ـ تعقيدات طرق صنع الأفلام بالفعل داخل نظام الإستوديو، وما بعده. وفى ضوء الاهتمامات الجديدة بإمكانات فكرة تحديد المؤلف داخل النظام، فقد أصبحت تلك فيما بعد منطقة لمزيد من البحث المطلوب، وأثارت قدرًا كبيرًا من دراسة كيف قامت الصناعة بوظائفها، وكيف تقوم بهذه الوظائف. وكتب مهمة مثل كتاب توماس شاتز "عبقرية النظام: صناعة الأفلام الهوليوودية فى عصر الإستوديو" (١٩٨٨)، وكتاب ديفيد طومسون "المعادلة الكاملة: تاريخ لهوليوود" (٢٠٠٥)، هى شهادات على مجال البحث الجديد الذى انفتح، والنظرة الأكثر "كلية" للإنتاج الهوليوودى.

وكما ذكرنا سابقًا، فإن المجادلات حول فكرة تحديد المؤلف أفادت أيضًا فى تركيز الاهتمام على الطرق التى يتخذ بها المخرجون قراراتهم فى عملية الإخراج، وفيما يخص المعنى. إن هذا يثير أن فكرة خصوصية الوسيط السينمائى ـ ما

يجعل السينما مختلفة عن الوسائط الأخرى - تكمن فى "الميزانسين". لقد أكد ساريس أن فن السينما ليس عن "ما" يقال بقدر ما هو عن "كيف" يقال (ساريس، ١٩٦٨، ص ٣١)، وهذا التأكيد الذى تشارك فيه "موفى" و"ساريس" بدأ عملية التركيز على أسئلة حول خصوصية السينما - أو على الأقل خصوصية السينما الروائية التى تقوم على الإيهام، وكتاب فى إف بيركنز "الفيلم كفيلم" (أو "السينما كسينما") (١٩٧٢)، والذى كان يعتمد فى افتراضاته على فكرة تحديد المؤلف، يدرس الطرق التى يتم بها بناء المعنى فى مثل هذه السينما، فى فصل بعنوان "كيف هى ماذا".

لكن أحد الأشياء التى لم يفعلها هذا التركيز على الإخراج، أو "الميزانسين"، هو أنه لم يلق بالاً كبيرًا إلى المواضعات و"القواعد" المتنوعة حول التصوير والمونتاج. وأيًا ما كان قدر "اختراع" المؤلف (كما جاء عند أوفيدا) من خلال "الميزانسين"، فإن هذا الاختراع يحدث أيضًا فى سياق تاريخ طويل ومتطور للمواضعات النصية. وتلك هى المنطقة التى أثارت اهتمام بازان منذ الأربعينيات (على سبيل المثال، كما فى مقالته "عن تطور لغة السينما")، وكانت بلا شك جزءًا من "عبقرية النظام"، لكن مجادلات "المؤلف" خلال تركيزها على "الميزانسين" كانت تلقى الضوء أيضًا على المكونات التقليدية للأسلوب "الكلاسيكى" فى السرد السينمائى، ولم تكن محض مصادفة أن أفلام جان لوك جودار من "الموجة الجديدة" خلال الستينيات كانت أيضًا منشغلة بالتفكيك المنهجى لتقاليد السرد والاستمرارية تلك. والأعمال النقدية والنظرية اللاحقة، مثل كتاب ديفيد بوردويل وجانيت ستايجر وكريستين طومسون "سينما هوليوود الكلاسيكية" (١٩٨٥)، وكتاب بوردويل "السرد فى السينما الروائية" (١٩٨٥)، تطورت انطلاقًا من هذه القواعد المبدئية.

انتصار المخرج كمؤلف

خارج الدراسات الأكاديمية والكتابات السينمائية الجادة، فإن فكرة تحديد المؤلف قد انتصرت بشكل واضح وإن لم يكن فى قالب نقدى بالمعنى الكامل.

وربما لأن فكرة تحديد المؤلف كانت فى مراحلها الأولى أكثر ميلاً للنقد والتقييم منها إلى النظرية، فسرعان ما تم استيعابها فى الصحافة السينمائية، دون أن يؤثر فيها اضطراب المجادلات اللاحقة حول الأساس النظرى لها، وفى النقد الجاد، وحتى الصحافة السينمائية الجماهيرية، من المسلمات اليوم أن المخرجين هم المسئولون أساسًا عن الأفلام، بصرف النظر عن البلد أو نظام الصناعة الذى ينتمون إليه، وكانت الفترة منذ الستينيات هى عصر المخرج كنجم مبهر. إن هذا يعكس فى جانب من الأمر انتصار مفهوم "المخرج المؤلف" ليس فقط فى أوربا والسينما العالمية، ولكن أيضًا فى السينما التجارية، والهوليودية. وهذا مفهوم قد قامت صناعات السينما ذاتها ـ بما فى ذلك هوليوود ما بعد مرحلة الإستوديو، مع وجود وكلاء الفنانين الذين يشكلون باقات من "النجم ـ المخرج ـ الكاتب" ـ بتنبيه أيضًا. كانت عناوين الأفلام تتضمن عنوانًا محايدًا: "إخراج جو دوكس"، لكن من المعتاد اليوم أن يصبح العنوان "فيلم بواسطة جو دوكس" أو "فيلم جو دوكس"، حتى لو كان فيلم جو دوكس الأول، وهو عنوان يتضمن حقوق النشر و"التأليف" أيضًا. وبمعنى ما فإن المخرج المؤلف حل محل النجوم، أو أصبح معادلاً لهم، بما يعنى وجود "علامة تجارية" للمخرج. لم يعد من المطلوب منا فقط أن نفكر بسهولة حول "العلامة" أو البصمة" الخاصة بمخرجين مثل مايكل هانيكيه، أو بيدرو ألمودوفار، أو فرانسوا أوزون، ولكن أيضًا ـ وبمعنى مختلف ـ بمخرجين مثل سبايك لى، وديفيد لينش، وودى ألين، ومارتين سكورسيزى، وفرانسيس فورد كوبولا، وجون سايلز، وريدلى سكوت، وستيفن سوديربيرج.

انظر أيضًا

"النقد"، "الإخراج"، "فرنسا"، "النمط الفيلمى"، "بريطانيا العظمى"، "الجرائد والمجلات"، "الميزانسين"، "الموجة الجديدة".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Cameron, Ian. "Films, Directors and Critics," *Movie* 2 (September 1962): 4–7; reprinted in *Movie Reader*, edited by Ian Cameron, 12–15. London: November Books; New York: Praeger, 1972.

كتب هذا الفصل

جيم هيليير

هوارد هوكس

(ولد فى جوشين، إنديانا، ٣٠ مايو ١٨٩٦، وتوفى فى ٢٦ ديسمبر ١٩٧٧)

كان هوارد هوكس فى شبابه متسابق سيارات وطائرات، كما عمل أيضًا خلال الإجازات فى قسم شراء حقوق الأعمال الأدبية فى الشركة الهوليوودية "فيماس بلايزر - لا سلكى". وبعد خدمته العسكرية باعتباره ملاحًا جويًا فى الحرب العالمية الأولى، وعمله فى مجال صناعة الطائرات، عاد إلى هوليوود فى بداية العشرينيات مساعد مونتير، ومساعد مخرج، وفى إعداد القصة، واختيار الممثلين، قبل أن يكتب سيناريوهات ويبيع قصة "الطريق إلى المجد" (١٩٢٦) لشركة فوكس بشرط أن يخرجها أيضًا. عمل هوكس بعد ذلك طوال ما يزيد على أربعين عامًا مخرجًا، ومنتجًا، وكاتبًا، وكان من بين سينمائيين قلائل استمرت حياتهم الفنية عبر السينما الصامتة، وذروة عصر نظام الإستوديو، وعصر ما بعد الإستوديو، ليقدم خلالها ما يزيد على أربعين فيلمًا مهمًا.

استطاع هوكس أن يتكيف مع مقتضيات وقيود نظام الإستوديو، بالإضافة إلى استغلاله إمكاناتها، ليصنع طيفًا واسعًا من الأنماط الفيلمية، بالإضافة إلى نماذج كلاسيكية من هذه الأنماط، مثل "السقف صفر" (١٩٣٦)، و"الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩) فى نمط فيلم المغامرات والأكشن، و"النهر الأحمر" (١٩٤٨) و"ريو برافو" (١٩٥٩) فى نمط الويسترن، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢) فى نمط فيلم العصابات، و"النوم الكبير" (١٩٤٦) فى نمط الفيلم نوار البوليسى، و"تربية طفل" (١٩٣٨) و"مساعدته" (١٩٤٠) و"شغل قرود" (١٩٥٢) فى نمط الكوميديا الحوارية (الأسكروبول). وبالإضافة إلى ذلك، فإن

أسلوبه المقتصد، الذى اشتهر بأنه "غير مرئى" (لا يلفت الانتباه لبهلوانيات تقنية أو أسلوبية - المترجم)، يجعل من أعماله نموذجًا مهمًا للسينما الكلاسيكية.

وبرغم أن الصناعة لاحظت مواهب هوكس منذ العشرينيات، فإن النقد لم يتعرف عليه بحق إلا فى الخمسينيات، عندما قام نقاد فرنسيون مثل جاك ريفيت وإيريك رومير فى "كراسات السينما" بتناول أعماله بشكل جاد، وقالوا إنه "مؤلف" تُظهر أعماله شخصية ونظرة إلى العالم متسقتين. وأصبح هوكس - مع هيتشكوك - مجالاً مهمًا لاختيار إمكانات فكرة تحديد المؤلف داخل السينما الجماهيرية، وكان من بين العوامل لتمييز هوكس باعتباره مخرجًا له خصوصيته، ميله لبطولة الحياة اليومية التى يتم تقديرها جيدًا، عادة فى سياق مجموعة كلها من الرجال، بالإضافة إلى أسلوبه البصرى المباشر والصريح، وولعه بأن يستخرج سمات غير متوقعة من نجوم مثل جون وين، وكارى جرانت، وهمفرى بوجارت. وفى أوائل الستينيات تم النظر إلى هوكس بواسطة النقاد المتحمسين لنظرية المؤلف فى الولايات المتحدة، مثل أندرو ساريس، وفى المملكة المتحدة مثل مجلة "موفى" وروبين وود، الذى اعتبر هوكس مثالاً فائقًا على الحرفية التى لم يتم تقديرها جيدًا، والممكن وجودها داخل نظام هوليوود، وأكد بيتر وولين فيما بعد أن الطريقة التى يبدو فيها نضال الرجال للسيادة فى أفلام المغامرات والويسترن هى صورة المرآة المعكوسة (المقلوبة) للأفلام الكوميدية، والتى تؤكد على الدور المعكوس للنوع (ذكر/ أنثى) وفقدان السيادة والسيطرة.

مشاهدات مقترحة

"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، "السقف صفر" (١٩٣٦)، "تربية طفل" (١٩٣٨)، "الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩)، "مساعدته" (١٩٤٠)، "أن تملك ولا تملك" (١٩٤٤)، "النوم الكبير" (١٩٤٦)، "النهر الأحمر" (١٩٤٨)، "كنت عروس حرب

رجلاً" (١٩٤٩)، "شغل قرود" (١٩٥٢)، "الرجال يفضلون الشقراوات" (١٩٥٣)، "ريو برافو" (١٩٥٩)، "هاتاري!" (١٩٦٢).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Hillier, Jim, and Peter Wollen, eds. *Howard Hawks: American Artist.* London: British Film Institute, 1996.

McBride, Joseph, ed. *Focus on Howard Hawks.* Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1972.

———, ed. *Hawks on Hawks.* Berkeley: University of California Press, 1982.

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema.* 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

Wood, Robin. *Howard Hawks.* London: Secker Garden City, New York: Doubleday, 1968. Reprinted, with "Retrospect, " London: British Film Institute, 1981; New ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2005.

جيم هيليير

روبيـن وود

(ولد فى لندن، إنجلترا، فى ٢٣ فبراير ١٩٣١)

روبين وود هو أحد أهم نقاد السينما المؤثرين الذين كتبوا بالإنجليزية. كانت آراؤه تتمتع بالعمق والذكاء والحدة، لذلك فإنه كان الناطق بلسان أقلية من النقاد فى محاولته لإقامة جسر بين النقد المنشغل بالسياسة، وقضايا القيم الإنسانية. تلقى تعليمه فى جامعة كمبريدج فى أوائل الخمسينيات، ليقوم فيما بعد بتدريس الدراسات السينمائية فى جامعات إنجلترا وكندا، وفى النهاية استقر فى تورنتو، حيث عمل محررًا فى إصدار جريدة "سين أكشن" منذ عام ١٩٨٥. (من المحتمل أن يكون نطق اسم المجلة هو "سيناكسيون" - المترجم).

بدأ وود فى نشر النقد السينمائى منذ كان طالبًا، حيث اشترك بمقالة فى "كراسات السينما" عن فيلم "سايكو" (١٩٦٠) فى عام ١٩٦٠، ومقال قصير عن فيلم "النصيحة والإدراك" (١٩٦٠) فى العدد الثانى من الجريدة السينمائية البريطانية "موفى" فى عام ١٩٦٢. لكن كتبه المخصصة كل منها لمخرج واحد (ألفريد هيتشكوك، وكلود شابرول، وهوارد هوكس، وآرثر بين، وإنجمار بيرجمان) فى النصف الثانى من الستينيات، هى التى أسست وجود وود باعتباره صوتًا مهمًا فى النقد السينمائى، وفى كتابه "أفلام هيتشكوك" (١٩٦٥)، قدم سلسلة من التحليل النصى المفصل والعميق لسبعة أفلام هيتشكوك، ليقول إن هيتشكوك كان داعية أخلاقيًا يدفع المتفرج إلى أن يواجه دوافعه المظلمة من خلال تجربة الفرجة "العلاجية". وأصبحت قراءات وود فى مجال "سينما المؤلف" لكل من

هيتشكوك وهوكس من بين قواعد هذا الاتجاه، وتركت تأثيرًا حقيقيًا على المناقشات المدرسية التالية حول هذين المخرجين.

وعندما حول وود انتباهه إلى الأفلام النمطية فى أواخر التسعينيات، وضع أساس المجادلات النقدية الحادة والجادة حول أفلام الرعب، وهى المجادلات التى سوف تبرز فى العقد التالى. وفى عام ١٩٧٩ شارك زميله الدائم ريتشارد ليب فى عرض مجموعة من أفلام الرعب فى مهرجان تورنتو السينمائى الدولى، بما فى ذلك إصدار مجموعة صغيرة من المقالات عن أفلام الرعب باسم "الكابوس الأمريكى: مقالات عن سينما الرعب" (١٩٧٩). وفى مقدمة الكتاب المهمة، قال إن سينما الرعب تنبع من المفهوم الفرويدى حول الكبت، وقدم قراءة ماركسية وبالتحليل النفسى للنمط الفيلمى ظلت مؤثرة.

كشف وود عن مثليته الجنسية فى منتصف السبعينيات، ومنذ ذلك الحين أصبح نقده يميل إلى السياسة بشكل متزايد، فقد كانت السياسات الجنسية ذات أهمية خاصة فى كتابات وود الأخيرة، سواء كان يناقش أفلامًا ترفيهية خفيفة مثل "فطيرة أمريكية" وأجزائه التالية، أو أفلامًا فنية صدامية مثل أفلام جاسبر نوى ومايكل هانيكيه. تجمعت العديد من مقالاته فى كتب مثل "هوليوود من فيتنام إلى ريجان" (١٩٦٨)، و"السياسات الجنسية للسينما الروائية" (١٩٩٨). وفى الطبعات التالية، أعاد وود النظر فى أعماله المبكرة حول نظرية المؤلف، من منظوره النقدى الأحدث، وفى العادة فإنه يناقش قصور المخرجين الأيديولوجى بدلاً من الاحتفاء ببصمتهم الشخصية، وعبر ثلاث طبعات من كتابه عن هيتشكوك ـ على سبيل المثال ـ قدم وود قراءة جديدة مثلية جنسية، ونسوية، لأفلام هذا المخرج.

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Wood, Robin. *Hitchcock's Films Revisited.* New York: Columbia University Press, 1989.

———. *Hollywood from Vietnam to Reagan—and Beyond.* Revised ed. New York: Columbia University Press, 2003.

———. *Ingmar Bergman.* London: Studio Vista, 1969.

———. *Personal Views: Explorations in Film.* New ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2006.

———. *Sexual Politics and Narrative Film: Hollywood and Beyond.* New York: Columbia University Press, 1998.

باري كايث جرانت

أفلام حرف (ب)

B Movies

لا يزال مصطلح "فيلم حرف ب" مستخدمًا ليصف الفيلم منخفض الميزانية (أقرب إلى ما يطلق عليه فى مصر "فيلم المقاولات" ـ المترجم) وفى الوقت ذاته فإن هذه التسمية تحتشد بالعديد من التضمينات السلبية، وتعبير "فيلم حرف ب" يعنى عند أناس كثيرين "الفيلم السيئ"، لكن ليس كل فيلم منخفض الميزانية فيلم حرف ب، ومعظم أفلام حرف ب لم تكن سيئة. كانت أفلام حرف ب فى حقيقة الأمر ظاهرة لم تعش طويلاً، وكانت إحدى منتجات فترة الإستوديو (الشركات السينمائية الكبرى) والتى اختفت خلال الخمسينيات ومنذ الثلاثينيات حتى الخمسينيات، صنعت كل الشركات الكبرى أفلام حرف ب، وظهرت شركات أخرى لهدف وحيد، هو الإنتاج السريع للأفلام الرخيصة التى تستخدم لتملأ النصف الثانى من عروض السينما التى تتألف من برنامج يتضمن النصف الأول فيلمًا هوليووديًا جيدًا. وعلى عكس أفلام حرف أ، فإن أفلام حرف ب كانت من المنتجات التى يتم التخلص منها بعد استعمالها. كانت مجرد تعبئة للبرنامج، ومالئًا يستخدم لإطالة البرنامج ويخلق إحساسًا لدى الزبون أنه أخذ قيمة ما دفع من ثمن التذكرة. وحتى لو تحصل معظم أفلام حرف ب على جوائز أو تنال ترحيبًا نقديًا، فإنها كانت قادرة على تقديم ساعة من التسلية وتمضية الوقت، واستطاع بعضها أن يتجاوز تلك الحالة لكى يصبح ناجحًا فى شباك التذاكر، أو يتم الاعتراف به باعتباره فيلمًا كلاسيكيًا. وفى الوقت ذاته قامت أفلام حرف ب بمنح فرصة مهمة لتدريب الممثلين، والمخرجين، والكتاب، والفنيين، فى

السنوات التى سبقت التليفزيون ثم مدارس السينما التى أخذت على عاتقها هذه الوظيفة.

اقتصاديات أفلام حرف ب

استغرق الأمر بعض الوقت عندما حدث انهيار فى سوق الأوراق المالية عام ١٩٢٩، ثم الكساد العظيم، قبل أن يظهر تأثير ذلك على صناعة السينما فى الولايات المتحدة، ولكن عندما ضرب الاقتصاد ضربته، كانت الضربة قوية عليها. فقد هبط عدد الجمهور بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٢ بحوالى الثلث، مما دفع أصحاب دور العرض إلى أن يفعلوا أى شىء للإبقاء على هذا الجمهور بأية طريقة، فخفضوا أسعار التذاكر وضمّنوا العرض "وجبة" تخلق إحساسًا بالقيمة ليعيدوا الجمهور مرة أخرى إلى شباك التذاكر، وقامت دور العرض فى نيوإنجلاند المحرومة بتقديم فيلمين روائيين طويلين بسعر فيلم واحد، وأثبتت هذه الممارسة نجاحًا وانتشرت فى كل أنحاء البلاد. وفى الوقت الذى استمر فيه دور العرض التى تقدم عرضًا أول للفيلم ـ وكان أغلبها ملكية الشركات الكبرى ـ فى تقديم فيلم روائى طويل واحد، فإن معظم دور العرض الأمريكية كانت متخصصة فى العرض الثانى للأفلام، لذلك فإن الجمهور الذى يرتاد هذه الدور فى المدن الكبرى، والأحياء، والمدن الصغرى، أصبح يتوقع برنامج تسلية كاملاً: أفلام كارتون، وأفلامًا قصيرة، وجرائد سينمائية، وفيلمين طويلين، وأدى ذلك بأصحاب دور العرض إلى موقف صعب، فلم يكن عرض فيلمين كبيرين يعنى فقط استهلاكًا أكبر بكثير للزمن، لأن الأفلام الروائية الطويلة كانت تستغرق ٩٠ دقيقة أو أكثر، لكن عرض فيلمين كبيرين يكلفهم كثيرًا. لقد كانت "أفلام حرف أ" يتم تأجيرها لأصحاب دور العرض على أساس نسبة مئوية، ويأخذ الموزع النسبة الكبرى، ربما ٦٠ أو ٧٠ أو ٨٠ فى المائة من إيرادات شباك التذاكر، ويترك الباقى لصاحب دار العرض، فتحول هذا الأخير إلى الأفلام منخفضة الميزانية التى تصنعها شركات سميت بـ "خط الفقر" التى أجرت أفلامها مقابل نسبة أقل.

وفى البداية، كانت تلك الشركات تتضمن تيشسترفيلد، وإنفينسيبل، وماسكوت، وتيفانى، التى كانت أفلامًا تملأ النصف الثانى (ب) من برنامج العرض فيما كان يطلق عليه "فيلمان فى البروجرام نفسه". وكان للأفلام منخفضة الميزانية وشركاتها مكان ضئيل فى هوليوود، إذ كانت تخدم فقط دور عرض المدن الصغرى، ودور العرض الهامشية فى المدن الكبرى، حيث لم تكن قادرة على منافسة أفلام الشركات الكبرى، واكتشف أصحاب دور العرض فى المناطق الريفية أن جمهورهم يفضل الحبكات البسيطة، والصراع الواضح بين الخير والشر، فى الأفلام منخفضة الميزانية، بدلاً من التعقيد المصقول للأفلام التى تصنعها باراماونت ومترو جولدوين ماير (إم جى إم). لكن استمرار الطلب على عرض فيلمين فى برنامج واحد أدى بكل الشركات الكبرى أن تنتج أفلام حرف ب، وقامت معظم هذه الشركات بإنشاء وحدات متخصصة فى هذه المهمة، مثل تلك التى كان يرأسها برايان فوى (١٨٩٦-١٩٧٧) فى شركة إخوان وارنر فى الثلاثينيات، أو وحدة باين توماس فى باراماونت فى الأربعينيات، كما أتاحت وحدات ب للشركات الكبرى أن تحافظ على نشاط قوة العمل بها، حتى لو كانت قيمة إيجار حرف ب قيمة منخفضة وثابتة، لكنها كانت مضمونة. وقام المؤرخ السينمائى والمتخصص فى الأرشيف برايان تيفس بتطوير تصنيف لأفلام حرف ب، يتضمن: برامج الشركات الكبرى، إستوديوهات ب الكبرى، إستوديوهات ب الصغرى، وشركات "خط الفقر" المتخصصة فى صنع أفلام سريعة. وفى ضوء هذا التنوع لأفلام حرف ب، فإنه من المستحيل وضع سمات لها دون أن نضع فى الاعتبار من يصنعها.

أفلام حرف ب التى قدمتها الشركات الكبرى

كان لدى الشركات الكبرى واضعوا برامج، وكانوا متخصصين فى اختيار فيلم ب يلائم فيلم أ، بما يلبى احتياجات دار عرض محددة. وعلى سبيل المثال فإن برامج شركة "إم جى إم"، مثل سلسلة "عائلة هاردى"، من بطولة ميكى رونى (ولد

عام ١٩٢٠)، وسلسلة "دكتور كيلدير"، حافظت على المظهر المصقول الذى يميز منتجات (أ) فى شركة "إم جى إم". وخلال الثلاثينيات كانت ميزانية برنامج لشركة كبرى تتراوح بين مائة ألف وخمسمائة ألف دولار، فى وقت كانت ميزانية فيلم حرف أ تتراوح بين مائتى ألف ومليون دولار، تبعًا للإستوديو. وكان من الشائع أن يتطور البرنامج من أفلام حرف أ، ففيلم "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢) (١٩٣٢)، لشركة "إم جى إم"، من بطولة السبَّاح الأوليمبى جونى ويسمولر، يعتبر من الأفلام ذات القيمة الإنتاجية العالية، وكان من أفلام الإستوديو الناجحة، وكان جزؤه الثانى "طرزان ورفيقته" (١٩٣٤) أكثر تعقيدًا. لكن بعد هذين الأولين، هبطت السلسلة إلى مكانة وجودها كأحد الفيلمين ضمن برنامج، وعلى سبيل المثال فإن فيلم "طرزان يجد ابنًا!" (١٩٣٩) يستغرق تسعين دقيقة، بما يسمح بأن يكون الفيلم الأول أو الثانى فى برنامج العرض، وصنعت شركة "إم جى إم" آخر حلقاتها فى السلسلة "مغامرة طرزان فى نيويورك" فى عام ١٩٤٢، حين أخذ المنتج سول ليسر الشمبانزى شيتا إلى جانب ويسمولر، إلى شركة "آر كيه أوه"، حيث استمرت السلسلة وحولت الشركة إلى شركة حرف ب كبرى، وكانت معظم أفلام طرزان فيها تدور فى أقل من ثمانين دقيقة، وأصبحت حبكاتها مكررة على نحو متزايد، وبعد أن ترك ويسمولر السلسلة فى عام ١٩٤٨، استمرت الأفلام وقام كل من ليكس باركر وجوردون سكوت بدور البطولة حتى عام ١٩٥٥، حين باع هوارد هيوز (١٩٠٥-١٩٧٦) الإستوديو إلى "شركة الإطارات والمطاط". وحدث شىء مشابه فى تاريخ أفلام شارلى شان (المخبر السرى من أصل آسيوى - المترجم)، والتى بدأت فى شركة فوكس للقرن العشرين، ثم انتقلت إلى شركة مونوجرام.

اكتسبت برامج الشركات الكبرى، وشركات حرف ب الكبرى، الفوائد التقنية لصنع الأفلام فى "إم جى إم"، وباراماونت، وإخوان وارنر، وفوكس للقرن العشرين، و"آر كيه أوه" (والتى يشار إليها عادة باسم "الخمس الكبار"). وكانت الأفلام تستغرق بعض الوقت والعناية فى إنتاجها، مع جداول تصوير قد تستمر إلى ثلاثة

أسابيع، وبميزانية قد تبلغ عدة مئات الآلاف من الدولارات، كما كانت قادرة على أن تستخدم الديكورات الثابتة الدائمة (المستخدمة فى أفلام حرف أ الأخرى ـ المترجم)، وتوظف ممثلين موثوقًا بهم. وعلى سبيل المثال فإن جليندا فاريل (١٩٠٤-١٩٧١) وبارتون ماكلين (١٩٠٢ ـ ١٩٦٩) كانا وجهين مألوفين فى أدوار الشخصيات النمطية فى أفلام حرف أ فى شركة وارنر لسنوات طويلة، فتم تصعيدها إلى دورى البطولة فى سبعة من تسعة أفلام فى سلسلة "تورشى بلين" لأفلام حرف ب فى شركة وارنر، وكانت البداية بفيلم "الحسناء الجميلة الذكية" فى عام ١٩٣٦.

لا حاجة للقول إن الشركات الكبرى أنتجت بعضًا من أفضل أفلام حرف ب، فلأن المخاطرة المالية كانت أقل، كان لدى منتجى ب فى العادة حرية أكبر، ويتعرضون لقدر أقل من المراقبة والتدقيق من رؤسائهم، بالمقارنة مع أقرانهم الذين يصنعون أفلام أ فى الإستوديو نفسه. وفى عام ١٩٤٢ قامت شركة "آر كيه أوه" بتوظيف معد القصص فال ليوتون (١٩٠٤-١٩٥١)، الذى كان فى السابق يعمل لدى سيلزنيك، لكى ينتج أفلام رعب منخفضة الميزانية، والتى جاءت من أفضل أفلام حرف ب. التزم ليوتون بعناوين مرعبة سابقة التجهيز للأفلام، مثل "الناس القطط" (١٩٤٢)، و"سرت مع زومبى" (١٩٤٢)، و"الرجل الفهد" (١٩٤٣)، وبميزانيات أقل من ١٥٠ ألف دولار، وشرع مع فريقه فى صنع أعمال قيمة صغيرة ولكن مثقفة، مليئة بأجواء الرعب المروع، فخلف هذه العناوين الرخيصة المثيرة، تكمن قصص القلق الجنسى، والاضطراب العائلى، وبارانويا المدن. يدور "الناس القطط" عن امرأة شابة تخاف أن تتحول إلى وحش عندما تستثار جنسيًا، وأصبح الفيلم نجاحًا كبيرًا مفاجئًا لشركة آر كيه أوه. ويحتوى كل من "الناس القطط"، و"الضحية السابعة" (١٩٤٣) على نص فرعى (ما بين السطور ـ المترجم) قوى عن المثلية الجنسية بين النساء، فات إدراكه على المسئولين التنفيذيين فى الشركة، بالإضافة إلى "مكتب هايز"، الذى كان يفرض ميثاق الإنتاج الذى ينظم المضامين فى نظام هوليوود (أى نظام الرقابة المعمول به آنذاك ـ المترجم). فى

"الضحية السابعة"، هناك امرأة شابة (كيم هانتر) تبحث فى قرية جرينويتش عن أختها المفقودة، التى انخرطت فى عبادة شيطانية. والفيلم يقدم رؤية قاتمة لحياة المدينة، كما يقترح الانتحار بديلاً منطقيًا للوجود التعس، ويبقى الفيلم عملاً معقدًا مميزًا وسط أفلام الترفيه الخفيفة والشوفينية التى كانت تنتج خلال الحرب العالمية الثانية. وكانت معظم أفلام ليوتون يعاد توزيعها وعرضها، وهى ظاهرة غير معتادة فى أفلام حرف ب.

وإذا كان إنتاج أفلام حرف ب مهمًا للشركات الخمس الكبار، فإنه كان حيويًا للشركتين الصغريين، وهما يونيفرسال وكولومبيا، اللتين أنتجتا أفلام حرف أ، لكن أفلام الويسترن حرف ب، وسلاسل الأفلام حرف ب، كانت هى الخبز والزبد بالنسبة لهما. صنعت يونيفرسال عشرات من أفلام الويسترن حرف ب، وأفلام الرعب التى أعطت الشركة هويتها فى الثلاثينيات تم ضبطها على ميزانيات ب ونجوم من الدرجة الثانية خلال الأربعينيات، مثل "الغول المجنون" (١٩٤٣) مع جورج زوكو (١٨٨٦-١٩٦٠)، و"ابن دراكيولا" (١٩٤٣) مع لون شانى جونيور (١٩٠٦-١٩٧٣)، و"بيت الرعب" (١٩٤٥) مع مارتين كوزليك (١٩٠٤-؟؟؟؟) .كما كان لشركة يونيفرسال نصيبها أيضًا فى أفلام السلاسل، ويبرز من بينها أفلام شيرلوك هولمز، من بطولة بازيل راذبون (١٨٩٢-١٩٦٧) فى دور هولمز، ونيجيل بروس (١٨٩٥-١٩٥٣) فى دور الدكتور واطسون، وشكلت أفلام حرف ب حوالى ٧٠ فى المائة من حصيلة شركة كولومبيا فى أواخر الثلاثينيات، وفضلت الشركة أفلام السلاسل مثل "الذئب الوحيد"، "طبيب الجرائم"، "بلوندى"، "بوسطن بلاكى"، و"جيم من الأدغال"، الذى كان من بطولة ويسمولر فى مرحلة ما بعد طرزان، وتصل هذه السلاسل إجمالاً لما يزيد على الثلاثين فيلمًا روائيًا، وكما هو الحال مع أفلام حرف ب التى صنعتها الشركات الخمس الكبرى، فإن أفلام حرف ب فى يونيفرسال وكولومبيا كانت قادرة أحيانًا على أن تتجاوز حدودها، فقيلم كولومبيا "الوجه وراء القناع" (١٩٤١)، من إخراج روبرت فلورى (١٩٠٠-١٩٧٩)، كان من بطولة بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤) فى دور يانوس، المهاجر المجرى

الذى تشوه بشكل مرعب فى حريق أحد الفنادق، إنه ينزلق إلى عالم الجريمة، ويقود عصابة فى سلسلة من السرقات الجريئة، وعندما تقع فتاة عمياء فى حبه، يصمم على أن يهجر حياته الإجرامية، لكن شركاءه ينتقمون منه بقتل فتاته فى انفجار كان هو المقصود به فيستدرجهم إلى الصحراء، حيث يموتون جميعًا من قسوة الظروف الجوية. إن فيلم فلورى يقدم الجانب الآخر المأساوى من الحلم الأمريكى، وأعطى لورى أداء قويًا باعتباره رجلاً متحضرًا تقسو عليه ضربة من الحظ السيئ.

أفلام حرف ب فى "خط الفقر"

سيطرت ثلاث شركات على أفلام حرف ب التى تنتجها شركات أصغر، وقدمت حصيلة كبيرة خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وهى: مونوجرام، وريبابليك، وشركة توزيع المنتجين (بى آر سى)، وبرغم وجود عدد من الشركات شديدة التواضع عند نهاية عصر السينما الصامتة، فإن الانتقال إلى الصوت - الذى حدث فى فترة الكساد العظيم نفسها - أدى إلى توقف العديد منها. وفى عام ١٩٣٩ قام دابليو راى جونستون وتريم كار بتحويل شركة "أفلام راى آرت" إلى "مونوجرام"، المزودة باستوديو إنتاج ونظام للتوزيع فى كل أنحاء أمريكا، ونجحت الشركة فى استثمار نزعة البرنامج ذى الفيلمين، من خلال صنع أفلام حرف ب رخيصة وجيدة، وبحلول عام ١٩٣٣ كانت الشركة قد صنعت نسخة من "أوليفر تويست" لاقت استقبالاً جيدًا، وتبعها سلسلة من نسخ محترمة من كلاسيكيات أخرى، مثل "جين إير" (١٩٣٤). لكن هذا النجاح الذى حققته مونوجرام كان يخفى ديونها الباهظة، لتستولى شركة "معامل السينما المندمجة" - بوصفها أحد الدائنين - عليها، ليكون جونستون وكار شركة مونوجرام جديدة فى عام ١٩٣٧، وأسسا شبكة توزيع جديدة بدءًا من نقطة الصفر، وصنعت الشركة أفلام ويسترن من بطولة باك جونز (١٨٨٩-١٩٤٢) وكين ماينارد (١٨٩٥-١٩٧٣) وآخرين، كما قامت على عجل بصنع عشرات من أفلام المخبر السرى شارلى شان البوليسية

(كانت قد أخذت السلسلة من شركة فوكس)، بالإضافة إلى أفلام إيست سايد كيدز وباورى بويز، كذلك أفلام تعتمد على سلاسل القصص المصورة، وأفلام الرعب من بطولة بيلا لوجوزى (١٨٨٢ ـ ١٩٥٦)، وأفلام ميلودرامية مثل "أفلام السوق السوداء" (١٩٤٥)، وأفلام الأدغال مثل "نداء الأدغال" (١٩٤٤)، والأفلام الموسيقية أيضًا فى بعض الأحيان. لقد كانت مونوجرام قادرة على صنع أفلام لطيفة، لكن معظم إنتاجها كان يتسم بالكسل، والبتر نتيجة الالتزام بحدود ساعة واحدة من زمن العرض.

أما هيربرت جيه ييتس (١٨٨٠-١٩٦٦)، مالك شركة "معامل السينما المندمجة"، فقد قام فى عام ١٩٣٥ بتأسيس شركة أفلام ريبابليك"، عندما ضم العديد من شركات المنتجين الصغار، بما فى ذلك مونوجرام الأصلية، وبرغم تركيز ريبابليك على الأفلام ذات الميزانية المنخفضة، فقد تميزت بقيم الإنتاج المصقولة نسبيًا إذا وضع فى الاعتبار أنها شركة أفلام حرف ب، وربما كان أكثر إنتاجها من نمط الويسترن، ومعظم أفلامها تُظهر تصويرًا سينمائيًا رفيعًا، وقصصًا مليئة بالأكشن، وامتلكت الشركة وحدة مؤثرات خاصة أثارت الكثير من الإعجاب، بالإضافة إلى مجموعة من أفضل ممثلى الأدوار الخطرة فى صناعة السينما آنذاك، برئاسة ياكيما كانوت (١٨٩٦-١٩٨٦). وكان أهم فرق فى أفلام الويسترن حرف ب هو اسم النجم الذى يقوم بالبطولة، سواء قام بالغناء أم لا، كما كان مهمًا لون حصانه. وفى ضوء هذه القيود، فإن أفلام ريبابليك كانت تقوم على توليفة مكررة، لكن برغم وجود فوارق كبيرة بين فيلم منها وآخر، فإنها كانت تعجب جمهور الشباب، كما كانت مسلية بالنسبة للكبار أيضًا، وكان من بين نجوم الويسترن لدى الشركة جين أوترى (١٩٠٧ـ ١٩٩٨)، وروى روجرز (١٩١١ ـ ١٩٩٨)، وكان أوترى طوال سنوات من بين أغلى عشرة نجوم فى هوليوود.

وتأسست شركة "بى آر سى" على يد بين جوديل فى عام ١٩٣٩، وكان أول إنتاجها الفيلم الذى جاء فى وقت مناسب، "وحوش برلين" (١٩٣٩)، أحد أوائل الأفلام الدرامية التى تتناول ألمانيا تحت قيادة هتلر، وربحت الشركة أكثر عندما

أعادت توزيع الفيلم فى استثمار لنجومية بطله الثانى آلان لاد (١٩١٢-١٩٦٤). وأنتجت الشركة أفلام الويسترن، والأفلام البوليسية، وأفلام الرعب، وحتى بعض الأفلام الموسيقية والتاريخية. وأخرج سان نيوفيلد (١٨٩٩-١٩٦٤) العديد من الأفلام للشركة، إذ صنع ما يزيد على خمسين فيلمًا خلال سبع سنوات، واستخدم العديد من الأسماء المستعارة بالإضافة إلى اسمه الأصلى. لقد كانت الأفلام التى صنعها مونوجرام، وريبابليك، و"بى آر سى"، يتم إنتاجها فى أسبوع أو اثنين، بميزانية تقل فى العادة عن مائة ألف دولار، أو حتى أقل كثيرًا.

وفى النهاية، هناك الشركات الرثة التى كانت موجودة على حافة صناعة السينما، لتصنع أفلام "خط الفقر" السريعة. وإذا كانت أفلام مونوجرام و"بى آر سى" تبدو فى العادة مبتذلة ومكررة، فقد كانت أفلام خط الفقر أدنى منها، وكان يتم صنعها عادة بأقل من ٢٥ ألف دولار، وفى أقل من أسبوع، وكانت أفلام شركات مثل إمباير، وبيرليس، وبيوريتان، وفيكتورى، يتم تصويرها على نحو ضعيف، وتبدو فى الأغلب مفتقدة للتماسك والاتساق.

وسواء كانت أفلام حرف ب تأتى من شركات كبرى تصمم برامج من فيلمين، أو من إستوديوهات حرف ب، أو شركة صغرى حرف ب، أو من "خط الفقر"، فإن هذه الأفلام أتاحت مجالاً لتدريب الكثيرين، فقد كان لى براكيت (١٩١٥-١٩٧٨) وكارل فورمان (١٩١٤- ١٩٨٤) من بين كتاب السيناريو الذين كتبوا أفلامًا تعتمد على التوليفات الجاهزة، قبل تأليف سيناريوهات ذات مستوى مثل "النوم الكبير" (١٩٤٦) و"عز الظهيرة" (١٩٥٢) وكلاسيكيات أخرى. وبدأ مخرجون حياتهم الفنية فى مجال أفلام ب قبل انتقالهم وتدرجهم إلى التصنيف أ، مثل إدوارد ديمتريك، وروبرت وايز، وأنطونى مان، وفريد زينيمان، وكان من بين الممثلين الذين صقلوا حرفتهم فى أفلام حرف ب حتى حصولهم على النجومية، همفرى بوجارت، وريتا هيوارث، وجون وين، وأنطونى كوين، وآفا جاردنر، وجين وايمان، وسوزان هيوارد، كمجرد أمثلة فقط، كما شكلت أفلام حرف ب ملاذًا للممثلين الذين أفلت جماهيريتهم، مثل نيل هاميلتون، وكلارا كيمبال يونج، وهارى

لانجدون، وكاى فرانسيس، وإيريك فون إستروهايم، الذين وجدوا أنفسهم يكدحون فى أفلام حرف ب بعد أن غابت شهرتهم.

وبرغم أن معظم من يعملون فى صناعة الأفلام قد يطمحون إلى العمل فى أفلام حرف أ، فإن العديد منهم تخصص فى أفلام حرف ب، فبعض المخرجين، مثل روبرت فلورى، وجوزيف إتش. لويس، وجوزيف كين، وفيل كارلسون، وآرثر لوبين، وإدجار جى. أولمر، وويليام ويتنى، كان يتم الاعتماد عليهم لتنفيذ الأفلام بكفاءة ـ وأحيانًا ببراعة كاملة ـ وفى حدود الميزانية. كما أن هناك آخرين مثل ويليام بودين (الشهير باسم "لقطة واحدة") (فيما يبدو بسبب أنه لم يكن يعيد تصوير أية لقطة ـ المترجم)، وريجينالد لى بورج، وسام نيوفيلد، وفيل روزين، وجان ياربرو، كانوا بلا جدال غزيرى الإنتاج لكنهم أقرب إلى "الصنايعية" أو "الأسطوات"، إن لم يكونوا أيضًا فاقدين تمامًا لروح الإلهام الفنى، ومنتجون مثل سام كاتزمان شقوا طريق حياتهم المهنية فى عالم أفلام حرف ب، فقد بدأ بتأسيس وحدة لم تعش طويلاً تدعى "فيكتورى بيكتشرز"، وقام بعد ذلك بإنتاج أفلام سريعة لكل من شركتى مونوجرام وكولومبيا، وهناك نجوم أسسوا شهرتهم واستمروا فيها فى عالم أفلام حرف ب، مثل نجوم "الكاوبوى" تيم ماكوى، وبوب ستيل، وتشارلز ستاريت، وجونى ماك براون، وآلان روكى لين، وبيل إيليون، ولاش لارو، بالإضافة إلى من يقومون بدور "السنيد" لهم، مثل جورج جابى هايز، وآل فازى سانت جون، وسمايلى بورينت.

جماليات أفلام حرف ب

لأن ميزانيات حرف ب كانت تغطى طيفًا واسعًا، فإن مظهر وإحساس هذه الأفلام جمعا كل شىء، بدءًا من المصقول إلى الفاشل، وبعض أفلام حرف ب قد تقترب أحيانًا من جودة أفلام أ، والفرق الوحيد هو فى زمن العرض. لكن زمن عرض فيلم حرف ب قد يؤثر فى الشكل النهائى للفيلم وجمالياته، وعلى سبيل المثال فإن فيلم شركة إخوان وارنر، الذى ذكرناه سابقًا، "الشقراء الجميلة الذكية"،

يحاول أن يلائم قصة بوليسية غامضة فى حدود زمن العرض ٥٩ دقيقة. إن الصحفية الذكية تورشى بلين تشارك صديقها مفتش الشرطة ستيف ماكبرايد فى محاولة حل لغز جريمة قتل رجل كان ينوى شراء ممتلكات صاحب النادى الليلى مولاركاى. وهناك مجموعة كبيرة غامضة من الشخصيات، ذات دوافع مرسومة على عجل، يلقى بها الفيلم فى مدة عرضه القصيرة، بما يؤدى إلى التشوش تمامًا حتى أن الفيلم يضطر فى مشهده الأخير إلى أن تعطى تورشى وستيف تفسيرًا للشخصيات، وعلاقاتها ودافعها، ويشرحان المنطق الذى استخدماه لحل القضية، وحتى مع هذا التفسير المتعسف، فإن الحبكة تظل غامضة تمامًا، كما أن أفلام الشركات الصغرى المتخصصة فى حرف ب، وأفلام "خط الفقر" السريعة، تعكس تأثير الميزانية المنخفضة وجدول التصوير السريع على نحو أكثر وضوحًا بكثير.

وكانت الميزانيات المنخفضة تعنى أن قسم العرض (الفصل الأول من الفيلم، حيث يتم تقديم الشخصيات وعلاقاتها ـ المترجم) يميل إلى أن يكون أكثر مباشرة، أحيانًا على نحو أخرق، مما هو عليه فى أفلام حرف أ، حيث يمكن أن يكون أكثر رهافة عبر زمن عرض أطول من خلال سلوك الشخصية، وكان الحوار هو الأكثر ملاءمة لنقل معلومات الحبكة، وفى فيلم "الخفاش الشرير" (١٩٤١) من شركة "بى آر سى"، يوجه العالم المجنون المنتقم بيلا لوجوزى التحية للمخلوق العملاق ـ الخفاش ـ ويقول له: (هنا تبدو اللكنة أقرب إلى الألمانية ـ المترجم) "آه يا صديقى، لقد كانت نظريتنا عن إثارة الغدد بالنبضات الكهربية صحيحة. منذ أيام مضت كنت صغيرًا مثل الخفاش الآخر، والآن، انظر ماذا أصبحت!". وهو يشرح خطته فى قتل الموظفين الذين خدعوه، بأن يجعلهم يستخدمون محلولاً بعد الحلاقة يجذب الخفافيش، كان قد اخترعه. إنه يقول للخفاش: "إنك تكره هذا العطر الشرقى الغريب حتى وأنت نائم، تمامًا كما فعلت قبل أن أحولك إلى خفاش ضخم وقوى. الآن إذا شممت هذه الرائحة فى الليل فسوف تستيقظ على الفور، وتهجم! نعم، سوف تهجم وتقتل!". إن هذا

الحوار المتعسف ليس المقصود به بالطبع الخفاش، ولكن المتفرج، خلال محاولة الفيلم الخرقاء أن يؤسس خط قصته، كما أن قسم العرض يمكن أن يتم على نحو مباشر من خلال عناوين جرائد تبدو على الشاشة فى شكل دوامة، أو نشرات الأخبار فى الإذاعة، وفى تعليق للشخصية من خارج الكادر، وهذه التقنيات الثلاث استخدمت جميعًا فى "الخفاش الشرير" (أو "خفاش الشيطان"، أو "الخفاش الشيطان")، هذا الخفاش الذى يشن سلسلة مكررة من الهجوم، يتقاطع معها مشاهد تحقيق الجرائم، مع محقق صحفى ومصور، وظيفته هى التخفيف الكوميدى.

وعادة ما تكون حبكات أفلام حرف ب هزيلة مثل الفيلم ذاته، ونتيجة لذلك فإن العديد من الأفلام كانت تحتاج إلى أنواع مختلفة من الحشو، من أجل ملئها حتى تصل إلى زمن العرض المطلوب. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "شرير أريزونا" (١٩٣٥)، وهو من نمط الويسترن، يمتد عرضه إلى أقل من الساعة، وهو يحشر أغنية تغنى أمام نيران المعسكر، ولقطات عن قطيع هائم للماشية فى التلال، لحشو زمن العرض، وأكثر من ثلث الدقائق الست عشرة الأولى من الفيلم مكرسة لمشاهد مملة لرقص الأهالى فى ميدان للرقص، وكانت هناك ضوابط أخرى لتقليل تكاليف أفلام حرف ب، سواء لتوفير وقت الإنتاج أو الأموال، وكان أثر ذلك يبدو واضحًا على الشاشة: التصوير خلال النهار لمشهد ليلى، باستخدام المرشحات أو التعريض القليل للضوء لمحاكاة وقت الليل، وجرعات كبيرة من اللقطات الأرشيفية والمكررة، (مثل الخفاش الشرير وهو يخرج من عرينه ليهاجم)، واستخدام طريقة العرض الخلفى بدلاً من التصوير فى المواقع الحقيقية، وكانت تقنيات التصوير تحاول دائمًا زيادة الكفاءة، وعلى سبيل المثال، بدلاً من تصوير الحوار فى سلسلة من اللقطات/ اللقطات العكسية (التصوير فوق كتف أحد الممثلين، ثم التصوير من فوق كتف الآخر)، والذى يتطلب العديد من ضبط أوضاع الكاميرا، والإضاءة، ثم وقتًا فى غرفة المونتاج لجمع هذه اللقطات، فإن مخرجى أفلام حرف ب يختصرون الطريق، فقد كانت المشاهد

الحوارية يتم تصويرها عادة بوضع كل الممثلين داخل الكادر، والواحد منهم يواجه الآخر، وقد حولوا وجوههم قليلاً نحو الكاميرا، لتتم المحادثة فى لقطة واحدة ممتدة، بما يغنى عن الزمن الضرورى لمزيد من إعدادات الكاميرا أو المونتاج. كما لم تكن الكاميرا المتحركة تستخدم إلا فى الحد الأدنى بسبب التكاليف والوقت اللازمين لإعدادها، ونتيجة لهذه العوامل، كان لأغلب أفلام حرف ب سمات ساكنة نسبيًا.

وانتقلت هذه السمة الساكنة إلى التمثيل، فبسبب جداول التصوير المختصرة، والرغبة فى تفادى إعادة تصوير اللقطات، يظهر الأداء فى أفلام حرف ب فى العادة مترددًا ومتخشبًا بالمقارنة مع الأداء الأكثر نعومة وطبيعية فى أفلام حرف أ. كما أن مشاهد العراك فى أفلام حرف ب كان يتم تصميم الحركة فيها على نحو ضعيف، حيث يتبادل الممثلون اللكمات بشكل بطىء أخرق. وإذا كان بعض أفلام حرف ب تُظهر أحيانًا عمل كاميرا بارعًا وإعداد مشاهد مبدعًا (مثل مشهد الحلم فى "خوف من الليل" - ١٩٤٧)، فإن أفلام حرف ب يمكن وصفها على نحو أفضل بأنها توضح أسلوب هوليوود الكلاسيكى فى شكله العارى تمامًا والخالى من أى تنميق أو زخرفة.

أفول افلام حرف ب

كانت المواد الخام تُصرف خلال الحرب العالمية الثانية بنظام الحصص، مما أدى إلى تناقص عام فى الإنتاج السينمائى، واختصرت الشركات الكبرى حصيلتها من أفلام حرف ب لتركز على عدد أقل من أفلام حرف أ الأكثر جودة، وهى نزعة استمرت بعد الحرب، كما أدى قرار عدم احتكار الشركات الإنتاجية لدور العرض - فيما عرف باسم "قضية باراماونت" فى عام ١٩٤٨ وحكم المحكمة العليا - إلى مزيد من الاندماج واختصار حصيلة الإنتاج. لقد كان من المتوقع أن يدافع الفيلم عن نفسه ومزاياه عند الحاجزين والمشترين، لذلك لم يكن هناك لدى أصحاب دور العرض استعداد لحجز أفلام رخيصة.

وفى عام ١٩٤٦ كونت شركة مونوجرام شركة "أللايد أرتيستس" إنتاج أفلام ذات ميزانيات أعلى، بينما استمرت هى فى صنع أفلام حرف ب، وقامت شركة "أللايد" منذ عام ١٩٥٣ بالتوقيع مع مخرجين معروفين مثل بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢)، وجون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) لصنع أفلام ذات تكاليف عالية. وتم شراء شركة "بى آر سى" بواسطة "إيجيل - ليون"، وهى شركة توزيع بريطانية، فى عام ١٩٤٧، وصنعت الشركة سلسلة من أفلام التشويق الجيدة من نوعية حرف ب، والتى كانت أرقى من الإنتاج السابق لشركة "بى آر سى"، وكانت هذه الأفلام تتضمن فيلمى أنطونى مان "رجال تى" (١٩٤٧) و"صفقة خاسرة" (١٩٤٨)، بالإضافة إلى الفانتازيا التى تحمل ظلالاً من عالم الفيلم نوار "أداء متكرر" (١٩٤٧). وفى عام ١٩٥٠ اندمجت "إيجيل- ليون" مع شركة "كلاسيكيات السينما"، لتأخذهما شركة يونايتد أرتيستس" فى العام التالى، أما فى شركة ريبابليك، فقد كان ييتس يجرب صنع أفلام حرف أ، لكنه واجه تناقضًا مستمرًا طوال الخمسينيات، وكان السبب الجزئى فى ذلك محاولاته أن يدعم الحياة الفنية لزوجته الممثلة فيرا هيربا رالستون (١٩٢١-٢٠٠٣)، وأغلقت ريبابليك أبوابها فى عام ١٩٥٩.

عاشت روح إنتاج أفلام حرف ب بعد ذلك فى عالمين، الأول هو سلسلة من الأفلام الموجهة لمراهقين عن طريق شركات جديدة مثل "الأفلام العالمية الأمريكية" (إيه آى بى)، وهى أفلام سريعة، ورخيصة، ومصنوعة بميزانيات أقل من مائة ألف دولار، وكانت الشركة تصنع باقات من فيلمين فى برنامج واحد، كأن تجمع بين فيلم "نادى الفتيات" مع "عصابة الدراجات النارية" (كلاهما فى عام ١٩٥٧)، أو "إلهة صخرة القرش" مع "ليلة الوحش الدموى" (كلاهما عام ١٩٥٨)، لتعرض فى دور العرض الصغيرة فى الأحياء، أو دور عرض مواقف السيارات، والموجودة فى جميع أنحاء البلاد، وهى الدور المتعطشة لأن تجد أفلامًا لتعرضها.

وفى الحقيقة أن صناعة التليفزيون المتنامية هى التى ضمت معظم إنتاج أفلام حرف ب فى أوائل الخمسينيات، فمثلما حدث مع الراديو، ركزت شبكات

التليفزيون الوليدة على البرامج الحية المذاعة على الهواء، وكانت البرامج المسجلة تمثل ملجأ أخيرًا، لكن سرعان ما اتضحت مزايا البرامج المسجلة، فقد كان من الممكن إعادة إذاعتها المرة بعد الأخرى، كما كان من الأسهل بكثير إعداد مشهد أكشن فى برنامج مسجل بالمقارنة مع برنامج على الهواء، وهكذا تسللت أفلام الويسترن من حرف ب بقوة ونجاح إلى التليفزيون. وكان ويليام بويد (١٨٩٥-١٩٧٢) من الذكاء بحيث يشترى حقوق أفلام شخصيته القديمة "هوبالونج كاسيدى"، وشخصية هوبى وينقلهما إلى التليفزيون ويصنع منهما عدة حلقات، وقام روى روجرز ببطولة "استعراض روى روجرز" منذ عام ١٩٥١ حتى عام ١٩٥٧، ليمتع جيلاً جديدًا من المعجبين، كما كان هناك آخرون عاشوا فى أفلام حرف ب وانتقلوا إلى الوسيط التليفزيونى الجديد، مثل رولاند ريد (١٨٩٤-١٩٧٢)، الذى قام بإخراج ومونتاج أفلام حرف ب لشركة "شيسترفيلد - إنفينسيبل"، ليقوم بتكوين شركة أفلام رولاند ريد فى عام ١٩٥٠ لإنتاج الإعلانات التليفزيونية، وسرعان ما بدأت شركته أيضًا فى إنتاج البرامج، لتصنع عددًا من سلاسل أفلام التليفزيون المبكرة الناجحة، مثل "مارجى ابنتى الصغيرة"، و"روكى جونز، محارب الفضاء". أما جاك شيرتوك (١٩٠٦-١٩٩٥)، الذى أنتج أفلام حرف ب مثل "عيون فى الليل" (١٩٤٢) فى شركة "إم جى إم"، فقد استمر فى صنع سلاسل أفلام تليفزيونية مبكرة مهمة، مثل "المحارب الوحيد"، و"السكرتيرة الخاصة"، و"ملك السماء".

وكانت تقنيات إنتاج فيلم حرف ب هى النموذج الطبيعى للإنتاج التليفزيونى للأفلام، ويلاحظ كريستوفر أندرسون فى كتابه "تليفزيون هوليوود" أن إنشاء قسم الإنتاج فى شركة إخوان وارنر "يتطلب من الإستوديو أن يعيد إحياء التقاليد التى عفا عليها الزمن لإنتاج حرف ب، وإعادة تزويد المعدات للعمل بميزانيات تكاد تصل إلى ما كانت عليه أفلام خط الفقر" (أندرسون، ص ١٧٢). وكان هذا يعنى ميزانيات محدودة، وجداول إنتاج محددة، وإعادة تدوير القصص والسيناريوهات، واللجوء إلى مكتبة الشركة من أجل اللقطات الأرشيفية.

وإذا كان السينمائيون وتقنيات الإنتاج قد شهدوا حياة جديدة مع وصول التليفزيون، كذلك كان فيلم حرف ب أيضًا. وكانت المكتبات السينمائية لشركات "خط الفقر" من بين أول ما عرض فى التليفزيون منذ وقت مبكر، مما أتاح لمحطات التليفزيون أن تملأ ساعات البث طوال اليوم، بالطريقة نفسها التى كانت بها أفلام حرف ب برامج عرض فيلمين فى برنامج واحد بالنسبة لأصحاب دور العرض منذ عشرين عامًا مضت. لقد كان هناك جيل جديد يتعرف على متع بسيطة، ودرجة من الحرفية السينمائية أحيانًا، بواسطة أفلام حرف ب عندما ظهر وسيط الفيديو الجديد. وتستمر أفلام حرف ب اليوم فى ملء ساعات شبكات قنوات الكيبل المخصصة للأفلام الكلاسيكية، والويسترن، والأفلام البوليسية، كما أن هذه الأفلام تملأ رفوف محلات الفيديو والدى فى دى.

انظر أيضًا:

"أفلام الجماعات الخاصة"، "التوزيع"، "العرض"، "نظام الإستوديو".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Anderson, Christopher. *Hollywood TV: The Studio System in the Fifties*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Dixon, Wheeler, ed. *Producers Releasing Corporation: A Comprehensive Filmography and History*. Jefferson, NC: McFarland, 1986.

Gomery, Douglas. *The Hollywood Studio System*. New York: St. Martin's Press, 1986.

Martin, Len D. *The Republic Pictures Checklist: Features, Serials, Cartoons, Short Subjects and Training Films of Republic Pictures Corporation, 1935–1959*. Jefferson, NC: McFarland, 1998.

McCarthy, Todd, and Charles Flynn, eds. *Kings of the Bs: Working within the Hollywood System*. New York: Dutton, 1975.

Miller, Don. *B Movies: An Informal Survey of the American Low-Budget Film, 1933–1945*. New York: Curtis, 1973.

———. *Hollywood Corral*. New York: Popular Library, 1976.

Okuda, Ted. *The Monogram Checklist: The Films of Monogram Pictures Corporation, 1931–1952*. Jefferson, NC: McFarland, 1987.

Pitts, Michael R. *Poverty Row Studios, 1929–1940: An Illustrated History of 53 Independent Film Companies with a Filmography for Each*. Jefferson, NC: McFarland, 1997.

Siegel, Joel E. *Val Lewton: The Reality of Terror*. New York: Viking Press, 1973.

Taves, Brian. "The B Film: Hollywood's Other Half." In *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise,*

Siegel, Joel E. *Val Lewton: The Reality of Terror*. New York: Viking Press, 1973.

Taves, Brian. "The B Film: Hollywood's Other Half." In *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise,*

كتب هذا الفصل

إيريك شافر

إدجار جى. أولمر

(ولد فى أولمتز، النمسا - المجر، فى ١٧ سبتمبر ١٩٠٤، وتوفى فى ٣٠ سبتمبر ١٩٧٢)

هناك أسماء قليلة ارتبطت إلى حد كبير بأفلام حرف ب من بينها إدجار جى. أولمر. بعد أن درس العمارة، وعمل فى المسرح والسينما فى أوربا (خاصة مع إف. دابليو. مورناو)، استقر أولمر فى الولايات المتحدة، وأخرج أفلامًا فى العديد من أشكال الأفلام منخفضة التكاليف، بما فى ذلك الأفلام الموجهة إلى جمهور محدد، مثل "حياة تعرضت للضرر" (١٩٣٣)، وأفلام ناطقة باليديشية (لغة اليهود فى غرب أوربا - المترجم)، مثل "حقول خضراء" (١٩٣٣)، وعشرات من أفلام حرف ب.

من بين أوائل أفلام أولمر "القط الأسود" (١٩٣٤)، والذى يعتبر واحدًا من أفضل أفلامه. وبرغم أن الفيلم أتاح لشركة يونيفرسال أن تجمع لأول مرة بين بوريس كارلوف وبيلا لوجوزى، فإنه تم صنع الفيلم على عجل بميزانية منخفضة، وأعطى أولمر للقصة الغريبة عن الانتقام وعشق أجساد الموتى مظهرًا مصقولاً حديثًا، يوحى بالفساد الروحى، كما استخرج أداء جيدًا من لوجوزى، وجعل كارلوف - فى دور المهندس المعمارى الذى يعبد الشيطان - شخصية شريرة بامتياز. ولا يزال "القط الأسود" يوضع فى مصاف كلاسيكيات أفلام الرعب المبكرة.

وبدأ أولمر فى عام ١٩٤٢ تعاونًا لمدة أربع سنوات مع شركة "بى آر سى"، حيث أخرج "فتيات فى الأغلال" (١٩٤٢)، وهو من أوائل أفلام النساء فى السجن، و"وهم غريب" (١٩٤٥)، وهو نسخة منخفضة التكاليف مقتبسة عن "هاملت".

وكان "اللحية الزرقاء" (١٩٤٤) من بطولة جون كاراداين فى دور لاعب العرائس والمصور التشكيلى فى منتصف القرن التاسع عشر فى باريس، الذى يجد نفسه مدفوعًا لخنق النساء اللائى تذكرنه بالموديل التى ساعدته على تحقيق انتشاره الفنى. كان الفيلم يتقن تنفيذ تفاصيل الفترة التاريخية، خاصة من خلال معايير شركة "بى آر سى"، وهو يقدم أحد أكثر أداء تمثيلى لكاراداين رهافة، ولمسات أولمر البصرية ذات الطابع الباروكى. أما فيلم "التحويلة" (١٩٤٥)، فهو بلا شك أخلد أعمال أولمر، وهو قصة قدرية عن سوء حظ شخص ينتقل من خلال ركوب سيارات على الطريق (توم نيل)، مع جريمة قتل وامرأة فاتنة قاتلة (آن سافيدج)، وهو أكثر أفلام النوار قتامة خلال الأربعينيات. إن شخصية فيرا التى جسدتها سافيدج من أكثر المخلوقات حقارة التى ظهرت على الشاشة، كما أن شخصية نيل الذى لا يتوقف عن العويل والنحيب تبدو كأنه يحمل العالم على كتفيه. وتعليقه الاعترافى من خارج الكادر يحتشد بالخواء الميتافيزيقى، ويبرع أولمر فى تصوير هذا العالم الذى يعج بالوحدة، فى المطاعم على الطريق، والفنادق الصغيرة الرخيصة، والشوارع المظلمة، والتى تصل أحيانًا إلى حافة التجريد، وقد ظهرت سمات مماثلة فى فيلم الويسترن الذى قدمه فى عام ١٩٥٤ "الفجر العارى".

وخلال فترة وجوده فى شركة "بى آر سى"، صنع أولمر أيضًا أفلام العصابات مثل "سوف نعيش غدًا" (١٩٤٢)، والأفلام الموسيقية مثل "عصابة رقصة السوينج" (١٩٤٣)، والأفلام التاريخية مثل "زوجة مونتى كريستو" (١٩٤٦). وتتضمن أفلام حرف ب اللاحقة له لشركات أخرى "القاسى" (١٩٤٨)، والذى يشار إليه عادة بأنه "المواطن كين" الفقير، كذلك "الرجل من كوكب س" (١٩٥١) وكلاهما يستفيد بدرجة رفيعة من الإحساس بأجواء الحدث والمكان.

بدأ أولمر مؤخرًا فى اكتساب الاهتمام النقدى من نقاد نظرية المؤلف خلال الستينيات والسبعينيات، وبرغم أن هناك آخرين صنعوا أفلامًا أفضل أو أكثر منه فى نوعية حرف ب، فلا يزال أولمر فى الذاكرة واحدًا من الذين استطاعوا

التسامى فوق قيود الزمن والميزانية، لهذا الشكل الفنى، لكى يصنع أفلامًا جذابة من ناحية الفكرة والأسلوب.

مشاهدات مقترحة

"القط الأسود" (١٩٣٤)، "اللحية الزرقاء" (١٩٤٤)، "وهم غريب" (١٩٤٥)، "التحويلة" (١٩٤٥)، "القاسى" (١٩٤٨)، "الرجل من كوكب س" (١٩٥١)، "الفجر الغارى" (١٩٥٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Belton, John. *The Hollywood Professionals,* Volume 3: *Howard Hawks, Frank Borzage, Edgar G. Ulmer.* New York: A. S. Barnes, 1974.

Bogdanovich, Peter. "Edgar G. Ulmer." In *Kings of the Bs: Working within the Hollywood System,* edited by Todd McCarthy and Charles Flynn. 377–409. New York: Dutton, 1975.

إيريك شافر

سيـرة الحيـاة

Biography

أفلام سيـرة الحيـاة (ابتكر الأمـريكيـون مصطلح biopics ـ المترجم) أو أجزاء من حيـاة ـ لشـخص من الماضـى أو الحـاضـر، يتمـتع بـالـشهـرة أو سـوء الـسـمـعة. والفوارق بين أفلام سيرة الحياة والأنماط الفيلمية الأخرى فوارق رمزية، حيث إن أفلام سيـرة الحيـاة يمكن أن تـشـمل الـفيـلم الـتـاريـخى، والـفيـلم الموسـيـقى، والميلودراما، والويسترن، وفيلم الجـريمة، وفيلم المشكلة الاجتماعية، والفيلم التسجيلى، وما إلى ذلك، لكن ما يميز فيلم سيرة الحياة هـو تركيزه على الشخص أكثر من الفتـرة التـاريـخية، علـى الأقل فـى عنـوانه، وهـذا النـمط الفيـلمى ليس ساكنًا، لكنه يستجيب للتحولات الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالأمة والمجتمع، كما أن شكله وطريقة معالجته لموضوعه يتغيران عبر الزمن. إنه يمكن أن يكون قصة رمـزية عن السلطة، أو تـكريمًا لموهـبة أو عـبقـرية مـا، أو نموذجًا لـنـجاح اقتصـادى، أو احـتفـاء بالـوطـنية وتكوين الأمـة، أو قـد يكون استـثمـارًا لانتهاكات للـمـعـاييـر السـائـدة والمقبـولـة لـلسـلـوك الاجـتـمـاعـى (كـمـا هـو الحـال فـى أفلام العصابات، وأفلام المشكلة الاجتماعية، والدراما التسجيلية). وأفلام سيرة الحياة تقدم شخصياتها التاريخية بواسطة إستراتيجيات نصية أو ضـمن نصية تعتمد على ميول منتج الفيلم، وبواسطة مصـادر الإستوديو التقنية والاقتصادية، وتوقع الـربحـيـة، وأسـلـوب المخـرج، والـقـنـاع الـفـنـى الـذى اشـتـهـر بـه الـنجم الـذى يجـسـد الشخصية، بالإضافة إلى طرق التناول المعاصرة للتاريخ الاجتماعى، والدعاية، والأيديولوجيا. ويأخذ فيلم سيرة الحياة مصداقيته من أصالة البحث، سواء كان

فى تاريخ الفترة، أو تفاصيل الحياة، واليوميات، والصحف، والفن التشكيلى، والعمارة، والأزياء ـ كما يعتمد فى العادة على مستشارين متخصصين فى التاريخ.

والشكل الكلاسيكى لفيلم سيرة الحياة يستجيب للأشكال المباشرة وغير المباشرة للرقابة، لذلك قد يحدث كثيرًا حذف أو إعادة كتابة لمعلومات حساسة ذات صلة بموضوع الفيلم، تدور حول حياة الشخصية، وهو الأمر الذى يثير النقد للشرعية والمصداقية التاريخية لهذه الأفلام، وكان فيلم سيرة الحياة سببًا لانطلاق نجومية بعض الممثلين، لأنه يخلق إيهامًا بالمطابقة فى المظهر الخارجى، والسلوكيات، وطرق التحدث، والطبائع، بين الممثل والشخص المشهور الذى يجسده، لكن استخدام نجم ما يمكن أن يخلق توترًا بين الشخصية المشهورة التى يدور عنها الفيلم وشهرة النجم، بما يسبب تعقيدًا فى الصورة التى يرسمها للشخص، أو يخلق مشكلات فى المصداقية، ويمكن للأسلوب أن يقتفى نموذج التوليفات النمطية الجاهزة، أو يمضى إلى الاتجاه التجريبى الطليعى، أو يتخذ أسلوبًا بحثيًا متأملاً للموضوع (أو حتى للسينما ذاتها ـ المترجم).

مولد نمط فيلم سيرة الحياة

يظل الافتتان قائمًا بحياة الأغنياء، والمشهورين، والكهنة، وذوى السمعة السيئة، منذ "حياة بلوتارك"، ومسرحيات شكسبير التاريخية، بتركيزها على المصير المأساوى للملوك، وكل سير الحياة الشعبية العديدة، كما يظل السؤال قائمًا حول مصدر هذا الافتتان، وخلال تطور السينما، سرعان ما ظهر "ذوو الحيثية" على الشاشة، فأنتجت أفلام قصيرة فى الولايات المتحدة، وفرنسا، وروسيا، وإيطاليا، وهى الأفلام التى تقدم الملوك، وأصحاب المقامات السياسية الرفيعة، والأبطال العسكريين، والراقصين، والمتمتعين بشهرة ما، وكانت هناك أفلام تسجيلية مبكرة مثل "إعدام مارى ملكة إسكتلندا" (١٨٩٥)، "الرئيس ماكينلى يحلف القسم"، "الرئيس ماكينلى يستعرض القوات"، و"جنازة الرئيس ماكينلى" (كلها من الولايات المتحدة، عام ١٩٠١)، و"الملك والملكة فى القلعة الملكية

فى مونزا" (إيطاليا، ١٧٩٨)، و"اغتيال دوق جيز" (فرنسا، ١٩٠٨)، و"تتويج القيصر نيكولاس الثانى" (روسيا، ١٨٩٦)، و"الملكة إليزابيث" (فرنسا، ١٩١٢)، و"جاريبالدى وزمنه" (إيطاليا، ١٩٢٦)، وهى عبارة عن نمر لتاريخ بصرى، وبشير بأن السينما تملك القدرة على جذب الجمهور بصور عن أناس بارزين، كان من الممكن فى السابق القراءة عنهم فقط فى الكتب، أو مشاهدتهم فى أضيق الاحتمالات فى الاحتفالات العامة. وهذه الأفلام تفترض أن لدى المتفرج معرفة سابقة بالشخصية التى يصورها الفيلم، لكن المتعة تأتى من تجربة المشاهدة الفعلية لهذه الشخصيات الشهيرة. وكانت السمة الرئيسية لهذه الأفلام القصيرة هى التوثيق، وقدرتها على جذب المتفرج، لكنها لم تكن دراما تسجيلية تقوم بتطوير العالم النفسى والدوافع بداخل الشخصية التى تروى قصة حياتها.

وفى منتصف العقد الثانى من القرن العشرين، تحولت السينما من مجال صناعة الأفلام بطريقة محدودة (كأنها ورشة - المترجم)، إلى صناعة ذات معايير صناعية وتقنية أكبر، وأصبح متاحًا إمكانات لخلق حكايات معقدة، وأفلام سير حياة مثل "جان دارك المرأة" (١٩١٧)، و"مدام دوبارى" (١٩١٩)، و"أنًّا بولين" (١٩٢٠)، وأصبحت هذه الأفلام جزءًا من الإنتاج السينمائى، وأدت التغيرات الاقتصادية والتقنية والشكلية إلى أن أصبح فيلم مثل "جان دارك المرأة" أطول (١٢٥ دقيقة) وهو من إخراج سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩). اعتمد خلق الفيلم للسياق التاريخى على مجموعة كبيرة من مستنسخات اللوحات التشكيلية، والإسكتشات، ومطبوعات الليثوجراف، وصور فوتوغرافية للقرى، والأبراج، والقلاع، والكاتدرائيات مثل كاتدرائية ريمس، بالإضافة إلى استخدام أسلحة تم شراؤها من المتاحف. كان الفيلم من بطولة جيرالدين فارار نجمة الأوبرا. وأضيف إليه التلوين اليدوى للقطات، واستخدام مؤثرات التعريض المزدوج، للإيحاء بالرؤى التى كانت تراها البطلة، وبالتناقض بينها وبين زحام الجماهير. وبتصوير جان دارك كامرأة شابة تحب جنديًا، وتضحى بنفسها من أجل المسئولية الدينية والوطنية، بنى دى ميل فيلم سيرة الحياة باعتباره ميلودراما، ليصنع

تاريخًا يتسم بالضخامة، اعتمادًا على الإبهار ليوحى بالصراع بين الرغبة والعاطفة، وبين الدائرتين الخاصة والعامة.

هناك نسخة أخرى من حياة جان دارك، تتناقض تمامًا مع فيلم دى ميل، وظهرت بعد عقد من الزمن، وهى "آلام جان دارك" (١٩٢٨) من إخراج كارل تيودور دريير (١٨٨٩-١٩٦٨)، وتشير إلى اتجاه آخر لفيلم سيرة الحياة، يتخلى تمامًا عن الأبعاد الملحمية لميلودراما دى ميل الهوليوودية، ويركز على الحدث فى الساعات الأربع والعشرين الأخيرة من حياة القديسة، ويختصر استخدام الأزياء، والأشياء، والماكياج. إن فيلم دريير يركز على محاكمة جان دارك وإعدامها فى لقطات قريبة عديدة، ويخلق نموذجًا مناقضًا للأشكال الكبيرة المبهرة لفيلم سيرة الحياة. لقد ظهر فى العام السابق فيلم أبيل جانص "نابليون" (١٩٢٧)، وكان يقدم معالجة تجريبية أخرى لملحمة سيرة الحياة، واستخدام كل وسيلة سينمائية متاحة بما فى ذلك المونتاج، والتلوين، والشاشة المنقسمة، والطبع المتعدد، والمزج، والمؤثرات البصرية، وزوايا الكاميرا الدرامية، وكان الفيلم يتتبع سيرة حياة نابليون بونابرت من كونه تلميذًا فى المدرسة، ثم جنديًا، وعاشقًا، وثوريًا، ومؤسس إمبراطورية. إن هذا الامتداد التاريخى يضخم نابليون، والعمق الموسوعى لفيلم يؤسس فيلم سيرة الحياة باعتباره شكلاً رئيسيًا من سيرة الحياة، والتاريخ، والدراما.

حلول عصر الصوت وسنوات ما بين الحربين

رسم حلول الصوت المتزامن طريقًا جديدًا لفيلم سيرة الحياة، ففيلم مغنى الجاز" (١٩٢٧) لم يعلن فقط عن قدوم الصوت إلى السينما، لكنه استبق أيضًا الزواج بين فيلم سيرة الحياة والفيلم الموسيقى، وقام بالتركيز على حياة وعمل العاملين فى الفرق الموسيقية، وفنانى الترفيه، والمؤلفين الموسيقيين. أما "زيجفيلد العظيم" (١٩٣٦) - من إنتاج إم جى إم - بديكوراته المبهرة، ونمر الرقص والغناء، وظهور فنانين ضيوف شرف، واستخدام النجوم، فقد كان يصور قصة صعود

وهبوط رئيس الفرقة الموسيقية والغنائية. وتزايدت الأفلام التى توثق لحياة فنانى الترفيه فى عددها خلال بقية سنوات ما بين الحربين، فظهرت أفلام عن جون شتراوس، وفيكتور هيربرت، وفيرنون وآيرين كاسيل، وفانى برايس، وهى الأفلام التى تحتفى بالتغلب على العقبات من خلال الموهبة والمثابرة، ومن ثم دور السينما فى إظهار هذه الشخصيات على الشاشة. وساعدت صور المناظر الطبيعية والعمارة، واللوحات التشكيلية، والأزياء، والحوار (والعناوين المكتوبة على الشاشة)، على خلق الأجواء التاريخية، كما ساعد الصوت على تصوير الفترة التاريخية من خلال نصوص أوركسترالية لموسيقى كلاسيكية، وتقديم الأغنيات الوطنية والفولكلورية، وضربات الطبول، والمؤثرات الصوتية الملائمة لأحداث التتويج، والزواج، والجنازات، والمصادمات العسكرية، كما أن "اللاتيموتيف" الموسيقى أكد على الشخصيات أو عبّر عن مفارقة. (اللاتيموتيف هو لحن قصير يرتبط ظهوره على شريط الصوت بشخصية معينة أو حدث محدد - المترجم).

وقدمت أفلام سيرة الحياة عن الملوك، والأدباء، والزعماء السياسيين والعسكريين، نجومًا لهم باع طويل فى المسرح والسينما، مثل جورج آرليس (١٨٦٨-١٩٤٦) فى "ديزرائيلى" (١٩٢٩) و"فولتير" (١٩٣٣) و"الدوق الحديدى" (١٩٣٤)، كذلك فى أواخر الثلاثينيات ظهر بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧) فى "قصة لوى باستير" (١٩٣٦)، و"حياة إميل زولا" (١٩٣٧)، و"يواريز" (١٩٣٩). وكان لهذه الأفلام رسالة ترفع الروح المعنوية، ونزوع إلى إضفاء الإنسانية والعالمية على الالتزام الأخلاقى، والمسئولية الاجتماعية، ومعارضة المصالح الفردية المغلقة على نفسها، وكان لأفلام أرليس ومونى مسحة مسرحية تؤكد على الأسلوب التمثيلى للممثل، وقدرته على تشخيص الشخصية التاريخية وتجسيدها.

كما قدمت أفلام سيرة الحياة نجمات شهيرات، ونجمات من أنحاء العالم، من فترة السينما الصامتة وأوائل السينما الناطقة، خاصة جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) فى "ماتا هارى" (١٩٣١) و"الملكة كريستينا" (١٩٣٣)، كذلك مارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢) فى "الإمبراطورية الفاسقة" (١٩٣٤). وكانت هذه الأفلام

على مقاس صورة النجمات، وربطت بين الفيلم والأزياء المعاصرة. واعتمد تصوير جاربو للملكة السويدية على النزعة الجنسية المزدوجة لهذه الملكة، وقصص حبها التى تنتهى بالفشل، وازدرائها الشهرة والسلطة، وذلك بأسلوب يركز على وجه النجمة الأسطورى، وهويتها الجنسية الغامضة، واستقلاليتها. أما تصوير ديتريتش للإمبراطورة الروسية فقد كان يصهر شخصية الشخصية التاريخية وشخصية النجمة، اعتماداً على الصورة الجماهيرية للنجمة فى مجلات السينما، والشائعات المعاصرة، بالإضافة إلى دور المخرج فى خلق هذه الصورة.

كما ارتبط فيلم سيرة الحياة بأفلام الجريمة فى أواخر العشرينيات ثم الثلاثينيات، وظهر الفيلمان "قيصر الصغير" (١٩٣١) و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، اللذان لا يخفيان كثيراً الشخصية التى يتحدثان عنها، إذ كانا يرويان حكايات مختلفة عن حياة آل كابونى، مما دعا إلى أن تقوم صناعة السينما بفرض تنظيم ذاتى، وهكذا لعب فيلم سيرة الحياة دوراً فى تطبيق "ميثاق الإنتاج"، والذى كان مقصوداً به تنظيم تصوير الجنس والجريمة، وتقديم صورة أخلاقية لصناعة السينما، من خلال نماذج مقبولة ومحترمة من السلوك الأخلاقى، والمظهر، والفعل.

وارتبطت أفلام سيرة الحياة بين الحربين وخلال الحرب العالمية الثانية ارتباطًا وثيقًا بمحاولات تكوين الأمة (الأمريكية). فجاءت أفلام "أبراهام لينكولن" (١٩٣٠)، و"مستر لينكولن الشاب" (١٩٣٩)، و"آب لينكولن فى إيلينويس" (١٩٤٠) لتصور تحول شخص عادى إلى أيقونة لها قدرات وقوة استثنائية، كما كان اختيار والتر هيوستون (١٨٨٤-١٩٥٠)، وهنرى فوندا (١٩٠٥-١٩٨٢)، وريموند ماسى (١٨٩٦-١٩٨٣) لهذه الأفلام على الترتيب، فى دور البطولة، جعلهم يتسمون بالصفات ذاتها، وبرغم أن أفلام سيرة حياة لينكولن تختلف فى اختيار الأحداث التى تصورها، وفى التمثيل، وتصوير البيئة المحيطة، فإنها تميل - خاصة فى "مستر لنكولن الشاب" - إلى أن تحول السياسة والتاريخ إلى قصة رمزية أو أمثولة أخلاقية حول الوحدة الوطنية، وللتأكيد على مصداقية السياق التاريخى الذى يتم

تصويره، تتضمن هذه الأفلام تصويراً للمؤسسات الاجتماعية: العائلة، والمجتمع المحلى، والقانون، والاقتصاد، والجوانب العسكرية، والحكومة. ويتجسد التاريخ بصريًا فى الأزياء، والصور الفوتوغرافية، والمناظر الطبيعية، والوثائق المطبوعة، كما يتأكد ذلك كله من خلال استخدام الموسيقى والخطب الحماسية.

وكانت أفلام مثل "كليف من الهند" (١٩٣٤)، و"رودس من أفريقيا" (١٩٣٦)، و"ستانلى وليفينجستون" (١٩٣٩)، والتى قدمت ممثلين بارزين مثل رونالد كولمان (١٨٩١-١٩٥٨)، ووالتر هيوستون، وسبنسر تريسى (١٩٠٠-١٩٦٧)، وسيدريك هاردويك (١٨٩٣-١٩٦٤)، أفلام سيرة حياة تهتم بموضوع الإمبراطورية، وهى تحتشد بصور الخرائط، ومشاهد المواقع الحربية، والمحاكمات، والخطب الحماسية، وهى تضفى النزعة الرومانسية على محاولات الرجل الأوربى وسماته الخارقة - مثل المغامرين، والتوسعيين، والمستكشفين، والمستعمرين - الذى أخذ على عاتقه تمدين "أهل البلاد البدائيين"، وكانت تعتمد على بلاغة الإمبريالية الفاعلة للخير، وتؤكد على المناظر الطبيعية "الغرائبية"، وتصور المصادمات العدائية مع أهل البلاد الأصليين، كما كانت تبرز النضال الناجح لبطل فى سبيل تحقيق السلام والاتحاد فى أرض غريبة، برغم مقاومة أهل البلاد، وطبقًا للمواضعات التقليدية، لم تكن المصادفة هى التى تحدد انتصار هؤلاء الرجال، ولكن سعة حيلتهم وعزيمتهم التى لا تلين.

فيلم سيرة الحياة فى الحرب

بشكل مباشر أو غير مباشر، كان فيلم سيرة الحياة الهوليوودى خلال الحرب يبرر التدخل الأمريكى فى الحرب، ويضفى السمات الدرامية على الطبيعة المسالمة والأخلاقية للرجل الأمريكى، بما يميزه عن العدو، وفيلم "الرقيب يورك" (١٩٤١) - من بطولة جارى كوبر - نموذج على الفيلم سيرة الحياة الذى يربط بين الشخصية التى يتناولها والأزمات الوطنية، كما يظهر أيضًا مرونة هذا النمط الفيلمى أمام الظروف التاريخية المتغيرة. والفيلم يدور خلال الحرب العالمية

الأولى، لكن يصنع تشابهًا واضحًا مع الحرب العالمية الثانية، وهو يركز على تحول شخصية غير متعلمة ومثيرة للمشكلات، "هليهلى"، إلى بطل فى زمن الحرب. وصورة كوبر باعتباره نجمًا، خجولاً ومتواضعًا وغير متمكن فى الإفصاح عن نفسه، بطيئًا فى تحقيق نجاحه لكن بشكل واثق عندما يحين وقت الفعل، هذه الصورة تخدم متطلبات تصوير شخصية يورك، والأهداف الأيديولوجية للقصة. وفى سلسلة من اللقاءات الدرامية مع المجتمع، ومع القس، ورؤسائه فى الجيش، يناضل يورك ضد سلسلة من المعارك الأخلاقية والشخصية، بما يؤدى به فى النهاية إلى تحول روحى يمكنه التخلى عن نزعة المسالمة، ويخدم الأمة. وبالمثل فإن كوبر فى "كبرياء اليانكى" (١٩٤٢) يعيد تجسيد قناع نجوميته، عندما يمثل شخصية جيهريج، لكن جيهريج هو الذى يتحول إلى كوبر النجم، حيث يتم التقليل من البطولة، والتركيز على مرض جيهريج المميت، ورباطة جأشه فى مواجهة الموت، لهذا فإن الفيلم يقدم نموذجًا للبطولة فى الجبهة الداخلية أو أرض المعركة معًا، كما يقدم إستراتيجية للتواؤم مع الموت. والشكل الرجولى لإنكار الذات يتوافق مع مفهوم النجومية خلال الحرب، ومع مفهوم الإستوديو عن المسئولية الأخلاقية تجاه الجمهور فى زمن حساس بالنسبة للأمة.

وأفلام سيرة الحياة التى أنتجت فى بريطانيا خلال الحرب، مثل "مستر بيت الشاب" (١٩٤٢)، من بطولة روبرت دونات (١٩٠٥-١٩٥٨)، أكثر تعقيدًا فهى تعتمد على الرمز لكى تخلق توازيًا بين حروب نابليون والحروب ضد النازية. وتصوير دونات لشخصية بيت تضفى عليه هالة القديسين بشكل واضح تمامًا، حيث يصبح بيت شهيدًا للأمة، وتذكارًا وشهادة على الشخصية القومية البريطانية، ورجلاً للحكمة والتضحية من أجل وحدة الأمة وتقدمها.

وجاء تطور آخر فى فيلم سيرة الحياة من السينما الألمانية فى فترة ما بين الحربين والفترة النازية، حين كان تصوير شخص تاريخى بارز يتم استخدامه لأهداف دعائية، ومن بين أفلام سيرة الحياة التى تصور حياة الحكام، والقادة السياسيين، والفنانين، والعلماء، نجد أن أهمها هو "فريدريك شيللر" (١٩٤٠)،

و"بيسمارك" (١٩٤٠)، و"أوم كروجر" (١٩٤١)، و"بارا كليزوس" (١٩٤٣)، فهؤلاء الرجال ذوو العبقرية والرؤية التنبؤية يجسدون النزعة البطولية فى خدمة أوطانهم ضد العقبات التى تبدو طاغية، وسرد هذه الأفلام يتم بناؤه من خلال تصاعد الصراعات التى تضم الحياتين الخاصة والعامة، بما يصور الإرادة التى تُقهر للبطل، وقدرته التى لا تضعف أبدًا على التغلب على العالم اليومى السائد. تم بناء هذه الأفلام من خلال التعارض بين الحقيقة والخيال، ونزعة التسلية والواقعية، وهى تعتمد على ذكريات المتفرج القادمة من خارج الفيلم، من الكتب الدراسية واللوحات التشكيلية والعمارة، وتستخدم هذه الأفلام عناصر الأزياء، والمصاحبة الموسيقية، وديكورات الفترة التاريخية، والإكسسوار، والماكياج، وإيماءات الممثل، لكى تميز بين الفرد والجموع.

وكان إميل جانينجز (١٨٨٤-١٩٥٠)، الذى اشتهر بأدواره فى أفلام مثل "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) و"منوعات" (١٩٣٥)، قد منح شهرته لأفلام مثل "الملك العجوز والملك الشاب" (١٩٣٥)، و"أوم كروجر". وأبطال هذه الأفلام يجسدون البطولة فى خدمة أوطانهم، لكن بطريقة تميزهم فوق مستوى العامة، وبرغم التشابه الظاهرى بين هذه الأفلام، ومواضعات فيلم سيرة الحياة الهوليوودى، فإنها تعكس عملية إضفاء النزعة الإنسانية على البطل التاريخى، فهى تصوره كائنًا أضخم من الواقع، وخالدًا، استطاع أن يسمو فوق التاريخ، وبرغم اعتماد هذه الأفلام على مواضعات فيلم سيرة الحياة، فهى غير متأملة فى استخدامها التاريخ فى حد ذاته، أو التاريخ باعتباره سينما.

التحولات فى فترة ما بعد الحرب، والفترة اللاحقة

ركزت سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية على شخصيات أكثر معاصرة، وعلى الجمهور باعتباره مستهلكًا للثقافة الجماهيرية، وقدمت تأملاً أكثر صراحة ووضوحًا لهوية فيلم الإبهار التاريخى، وأحد الاتجاهات لفيلم سيرة الحياة يتناول حياة فنانى الترفيه، خاصة الموسيقيين والرياضيين، مثل "قصة بيب روث"

(١٩٤٨)، و"كاروزو العظيم" (١٩٥٠)، و"بأغنية فى قلبى" (١٩٥٢)، و"قصة جلين ميللر" (١٩٥٣)، و"الرجل ذو الألف وجه" (١٩٥٧) عن الممثل لونى شانى (١٨٨٣-١٩٣٠). كان فيلم "كاروزو العظيم" يتتبع المسار التاريخى المتتالى ليؤكد على العبقرية "الطبيعية" لكاروزو، ويصور صعوده التدريجى إلى الشهرة، وهو يدافع عن موهبته فى مواجهة التمييز الطبقى والعقبات الاقتصادية، وكان التوحد بين شخصية كاروزو، فى طموحه إلى أن يصبح مغنى أوبرا، والممثل النجم الذى قام بدوره ماريو لانزا (١٩٢١-١٩٥٩)، يشير إلى تحول فى "الكليشيهات" العرقية للاتين باعتبارهم عاشقين لمطاردة النساء، وراقصين يتسمون بالغرابة، ورجال عصابات، وعلى العكس فقد كانت حياة لانزا وسيرته الفنية فى عالم الأوبرا متكاملة مع الثقافة الأمريكية السائدة. إن سماته الجسدية، والصوتية، ومظهر الطبقة العاملة له، قد جعلت لانزا تجسيدًا لإعادة خلق "الحلم الأمريكى"، باعتباره نموذجًا لقوة "رأسمالية الشعب" التى كانت تلقى الإطراء فى الإعلانات خلال الخمسينيات.

وفى الوقت ذاته، بدأ فيلم سيرة الحياة فى تصوير شخصيات أدبية تتسم بالغرابة، كانت سلوكياتهم الجنسية الفضائحية - العادية أو الشاذة - تلقى من قبل نوعًا من الرقابة أو الحذف أو التعديل فى الأشكال المبكرة لهذا النمط الفيلمى (على سبيل المثال، فيلم "ليل ونهار" عن حياة كول بورتر، وهو إنتاج عام ١٩٤٦). وكانت هناك أفلام سيرة حياة مثل "لورد بايرون السيئ" (١٩٤٨)، الذى يصور العلاقات الجنسية الفضائحية لهذا الكاتب، وفى عام ١٩٦٠ ظهر "اللون الأخضر" عن أوسكار وايلد، والذى تناول مثليته الجنسية، وكان قد ظهر فى السابق أفلام سيرة حياة عن نساء ينتهكن التقاليد، مثل "مدام دوبارى" و"الملكة كريستينا" و"الإمبراطورية الفاسقة"، وجميعها فى الثلاثينيات، والتى صورت حياة نساء "فاسقات"، لكن فيلم سيرة الحياة فى فترة ما بعد الحرب كان يميل للتركيز على السلوك الفضائحى لنساء أقل شهرة، بما يشير إلى انصهار فيلم سيرة الحياة مع سينما المشكلات الاجتماعية، بالربط بين السلوك الخارج على المألوف والظروف الاجتماعية المضطربة، وكانت صورة النجومية عند سوزان هيوارد

(١٩١٨-١٩٧٥) قد ارتبطت بحياة شخصية عاصفة كانت تحتل عناوين الصحف، لتظهر هيوارد فى فيلمى سيرة حياة، يستثمران صورة بالبنت السيئة، ويمثلان تمامًا انصهار الأنماط الفيلمية، ففيلم "سوف أبكى غدًا" (١٩٥٥) يصور إدمان ليليان روث للخمر، وسقوطها من عالم الشهرة، ثم تعافيها واستردادها لنفسها. أما فيلم "أريد أن أحيا" (١٩٥٨) فيصور "عدم التكيف الاجتماعى" فى ارتباط باربرا جراهام بعالم الجريمة، والقبض عليها ومحاكاتها وإعدامها لارتكابها جريمة قتل، وطابع الفيلم يثير التعاطف، بمشاهد تصور لقاءاتها الجنسية مع رجال، ومصادماتها مع القانون، وعدم عدالة عقوبة الإعدام، وكان فيلم "استسلم لليل" (١٩٥٦) إدانة أخرى لعقوبة الإعدام، وهو حكاية تشير بشكل غير مباشر إلى روث إيليس، التى حوكمت وأُعدمت لقتلها عشيقها، وكان من بطولة ديانا دورس (١٩٣١-١٩٨٤)، النجمة التى عُرفت بحياة مضطربة كان يتم تناقل أخبارها فى الصحف كثيرًا.

وعاشت أفلام سيرة الحياة عن نساء منحرفات وفاسقات وعنيفات (ومثليات جنسيًا أحيانًا) خلال الثمانينيات. وجاء فيلم "الرقص مع غريب" (١٩٨٥) مرة أخرى عن إيليس روث، ويركز على خلفيتها فى عالم الطبقة العاملة، وكفاحها لكى تعيش اقتصاديًا مع ابنها بشكل يحقق لها الاستقلال، واستغلالها على يد عشيقها من الطبقة العليا ديفيد بلاكلى وأصدقائه المتغطرسين، ويأسها الذى أدى بها إلى إطلاق النار على بلاكلى وقتله، ودراما محاكمتها، والحكم عليها بالإعدام شنقًا. أما فيلم "طرطق أذنيك"(١٩٨٧) فيصور علاقة جنسية مثلية مضطربة وتنتهى بالعنف، بين الكاتب المسرحى الموهوب جو أورتون، وكينيث هاليويل، وهى العلاقة التى انتهت بموت أورتون، وهناك أفلام سيرة حياة تصور الفساد فى عالم الطبقات العليا، مثل "فضيحة" (١٩٨٨)، وفيلم آخر عن العلاقة العاصفة بين الكاتب تى. إس. إيليوت وزوجته الأولى فيفيان المضطربة عقليًا، وهو "توم وفيف" (١٩٩٤). وبينما كانت هذه الأفلام شكلاً من التاريخ الاجتماعى، فإنها كانت تشير إلى السمة التى يتميز بها فيلم سيرة الحياة عندما يشتبك مع تأثيرات السياسة المعاصرة، وصراعات صناعة السينما مع السوق العالمية على

نحو متزايد، وأثر التليفزيون بنشرات أخباره المثيرة التى لا تنتهى، والمعالجات المتغيرة للهوية الجنسية والقومية والنوعية (ذكر/ أنثى).

ويقدم التليفزيون إمكانية أخرى لتجريب سيرة الحياة. لقد قدم روبيرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) فى عام ١٩٥٠ فيلمًا عن القديس فرانسيس، هو "فرنسيس، مهرج الله"، والذى يناقض هالة القداسة، ثم عاد روسيلليني ليخرج للتليفزيون "صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦)، والذى يصبح فيه الملك أقرب إلى مخرج مسرحى يحول الحياة الاجتماعية إلى فرجة. أما كين راسيل (ولد فى عام ١٩٢٧)، فقد كان مخرجًا غزير الإنتاج لبرامج وأفلام التليفزيون عن سير الحياة، وقام بالتجريب أيضًا فى هذا الشكل، فى "إلجار" (١٩٦٢) و"عشاق الموسيقى" (١٩٧١) و"الولع بالموسيقار ليست" (١٩٧٥) و"فالنتينو" (١٩٧٧).

أما فيلما "هتلر: فيلم من ألمانيا" (هانز يورجين سايبربيرج، ١٩٧٧)، و"مارلين" (ماكسيمليان شيل، ١٩٨٣) فهما معالجات بديلة لفيلم سيرة الحياة، ففيلم هتلر يستخدم مونتاجًا من قصاصات من أفلام، وتعليقات ومونولوجات من شخصيات عديدة، وتقمصًا للشخصية، وشخصيات خيالية، ورسوم تحريك، ولقطات تسجيلية، وتلميحات لأساطير، وبورنوجرافيا، وأيقونات، وهو دراسة نقدية للأمة الألمانية والوسائط التى أوجدت هتلر. إن الشخصية موضوع الفيلم تصبح وسيلة لتفكيك الرجل الفرد، وتصويرًا للمصادر الأسطورية لبنائه. أما فيلم "مارلين" فإنه يتفادى صور ملكة الإغراء الراحلة، ويستخدم التعليق بطريقة الدوبلاج (كأنها ماتت بالفعل وقت هذا الحديث) ليصبح الفيلم تأملاً لفيلم سيرة الحياة، وللموت، وعن العلاقة بين صانع الفيلم والشخصية التى يصنع عنها الفيلم، وعن الفيلم كتاريخ. وبالمثل فإن فيلم "المرحلة المركزية" أو "وسط المسرح" (١٩٩١) من هونج كونج، إشارة إلى إعادة البناء المعاصرة لفيلم سيرة الحياة، فى استخدامه الاغتراب البريختى، وخلقه وجهات نظر متعددة، وبحثه المستفيض عن كليشيهات الشهرة الجماهيرية، ومعالجة فيلم سيرة الحياة بشكل تقليدى للزمن، والسرد، والذاكرة، والتاريخ.

وظل فيلم سيرة الحياة الهوليوودى فى أفلام ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) وسبايك لى (ولد عام ١٩٥٧)، وأوليفر ستون (ولد عام ١٩٤٦). إن فيلم "قائمة شيندلر" (١٩٩٣) فيلم سيرة حياة ناجح تجاريًا، وهو أحد عدد متزايد من الأفلام (وأعمال الأدب النقدى) التى تعيد تذكر الهولوكست، وهو لا يركز على الصورة المألوفة للنازيين (برغم وجود بعضهم)، وإنما على مصائر شخص طيب من الحزب النازى، وهو أوسكار شيندلر، الذى أنقذ العديد من اليهود، وكانت هذه العملية ذريعة للفيلم لكى يقدم رثاء لذكرى الهولوكست. أما "مالكولم إكس" (١٩٩٢) فيتتبع المسار السردى المألوف فى فيلم سيرة الحياة، ويصور مصادمات مالكولم المبكرة مع القانون، وتحوله إلى الإسلام، وصعود شهرته، بالإضافة إلى ظهور معارضة له مما أدى إلى اغتياله. وباعتباره فيلم سيرة حياة يهدف إلى خلق صورة الرجل وعصره، فإن الفيلم يضع مالكولم فى سياق "القوة السوداء"، والصراع ضد العنصرية، وكنقيض لمارتين لوثر كينج جونيور.

وأثار فيلم أوليفر ستون "جيه إف كيه" (١٩٩١) التوقعات التقليدية عن فيلم سيرة الحياة، لكنه كشف عن شكل آخر من معالجة الأحداث التاريخية فى السينما، ويعتمد على المعرفة العامة بحياة جون إف. كينيدى، وبطريقة الفيلم البوليسى يختار أن يبحث عن المحققين فى جريمة الاغتيال. لقد وجه "جيه إف كيه" الانتباه إلى تساؤلات المؤامرة والتعمية التى أحاطت بموت الرئيس، ومن ثم اتخذ رؤية نقدية للسياسات الأمريكية. أما فيلم "نيكسون" (١٩٩٥) لأوليفر ستون أيضًا فهو أقرب لنمط فيلم سيرة الحياة فى تصويره صعود نيكسون إلى السلطة وسقوطه عنها. إنه يبدأ بعار فضيحة ووترجيت، ويستخدم الفلاش باكات لكى يقدم نظرية كارثية أخرى للفساد السياسى فى الولايات المتحدة.

ومن بين الأشكال الأخرى لفيلم سيرة الحياة "سينما التراث"، التى تظهر فى أفلام مثل غاندى" (١٩٨٢)، و"بلد آخر" (١٩٨٤)، و"كارنيجتون" (١٩٩٥)، و"أراضى الظلال" (١٩٩٣)، و"عودة الملكية" (١٩٩٦)، و"جنون الملك جورج" (١٩٩٧)، و"إليزابيث" (١٩٩٨)، و"شكسبير عاشقًا" (١٩٩٨)، وهذا شكل سينمائى

مهجن، يجمع سيرة الحياة مع الدراما التاريخية، والاقتباس الأدبى، والميلودراما، وعاد إلى إبهار الشكل المبكر لفيلم سيرة الحياة، ويتم تسويق هذا الشكل لجذب جمهور عريض يمتد عبر الفوارق الثقافية والاقتصادية والقومية وبين الأجيال، وهذه الأفلام تقدم أشكالاً مسرحية من التمثيل والاستعراض، والأزياء التاريخية المبهرة، والأثاث، والمعالجة الصريحة للقصص العاطفية، والصراعات الجنسية بين الرجل والمرأة فى سياق فترة تاريخية سابقة.

قنوات جديدة

يستمر فيلم سيرة الحياة فى الازدهار، ليس فقط فى السينما وإنما فى التليفزيون أيضًا فى قنوات عديدة متخصصة، بالإضافة إلى الدراما التسجيلية عن المشاهير، والملوك، والسياسيين، بالإضافة إلى انتشاره عبر الإنترنت، وأكثر شخصية معاصرة تم تناولها فى أفلام سيرة الحياة حتى الآن هى الأميرة ديانا. لكن لم يفلت من تناول حياتهم فى وسائط الاتصال إلا القليل من المشاهير. وهناك تأكيد على الحياة الخاصة لهؤلاء المشاهير، وتركيز على الطفولة المضطربة، والكفاح من أجل النجاح، والشهرة، والزواج، والطلاق، والموت. وأعمال سيرة الحياة التليفزيونية تعرض حياة المشاهير وأصحاب السمعة السيئة من خلال لقطات "تسجيلية" عن حياتهم وأزماتهم، وتعليق بواسطة من كتبوا لهم سيرة حياتهم، وأفراد العائلة، والزملاء، والأصدقاء، بالإضافة إلى قصاصات من أفلامهم فى حالة نجوم السينما، وسير الحياة تستثمر الجدل الدائر حول الشخصية، والفضائح، والصراعات مع القانون، لذلك يبدو "فيلم سيرة الحياة" حيًا مزدهرًا، والفيضان العاتى لسير الحياة فى وسائط الاتصال يشهد على الجماهيرية المستمرة لهذا النمط الفيلمى، وجلبه الربح، واستجابته لتغيرات الظروف الثقافية والاجتماعية.

انظر أيضًا

"النمط الفيلمى"، "الأفلام التاريخية"، "النجوم".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Altman, Rick. *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.

Anderson, Carolyn. "Biographical Film." In *Handbook of American Film Genres*, edited by Wes D. Gehring, 331–353. New York: Greenwood Press, 1988.

Bingham, Dennis. "I Do Want to Live: Female Voices, Male Discourse, and Hollywood Biopics." *Cinema Journal* 38, no. 3 (Spring 1999): 3–26.

Custen, George F. *Bio/pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1999.

Davis, Natalie Zemon. "'Any Resemblance to Persons Living and Dead': Film and the Challenge to Authenticity." *Yale Review* 76, no. 4 (Summer 1987): 457–482.

Elsaesser, Thomas. "Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic." *Wide Angle* 8. no. 2 (1986): 15–32.

Hanson, Cynthia. "The Hollywood Musical Biopic and the Regressive Performer." *Wide Angle* 10, no. 2 (1988): 15–23.

Higson, Andrew. *English Heritage/English Cinema*. Oxford, UK: Oxford University Press, 2005.

Landy, Marcia. *Cinematic Uses of the Past*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Mann, Glenn, ed. "The Biopic." *Biography* 23, no. 1 (Winter 2000): v–x.

Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.

Schulte-Sasse, Linda. *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham, NC: Duke University, 1996.

Stringer, Julian. "Center Stage: Reconstructing the Biopic." *Cineaction* 42 (1997): 28–39.

كتب هذا الفصل

ماريكا لاندى

كين راسيل

(ولد فى ساوثامبتون، إنجلترا، فى ٣ يوليو ١٩٢٧)

كانت هناك وجوه متعددة للحياة الفنية للمخرج كين راسل، باعتباره راقصًا، ومصورًا فوتوغرافيًا، وممثلاً، ومنتجًا ـ مخرجًا فى "بى بى سى"، حيث كان مسئولاً عن سلسلة من سير حياة الفنانين مثل "إلجار" (١٩٦٢)، و"بارتوك" (١٩٦٤)، و"سينما ديبوسى" (١٩٦٥). كان "حلويات فرنسية" (١٩٦٣)، و"مخ بمليار دولار" (١٩٦٧)، هما فيلميه الأولين، لكن "نساء عاشقات" (١٩٦٩) هو الذى ألقى عليه الضوء وأثار حوله الجدال باعتباره مخرجًا بريطانيًا. كان الفيلم يعتمد على رواية دى. إتش. لورانس، ومن بطولة آلان بيتس، وجليندا جاكسون، وأوليفر ريد، وهو يكشف عن أسلوب راسيل شديد المسرحية، واستخدامه الصور الجذابة بصريًا للجسد المثير، وسوف يعود راسيل إلى الاقتباس عن لورانس عام ١٩٨٩ فى "قوس قزح" مع النجوم أنفسهم.

يعشق راسيل الضخامة (التضخيم) مع الموضوعات التى تنتهك المواضعات الجنسية، وهو ما يظهر فى "الشياطين" (١٩٧١)، المقتبس عن "شياطين لودون" من تأليف ألدوس هاكسلى. والفيلم من بطولة أوليفر ريد وفانيسا ريدجريف، وهو دراسة عن الفساد فى الكنيسة والدولة، وأثار غضب النقاد بتصويره الحسى البصرى للنزعات الجنسية السادية والمازوكية فى دير فرنسى فى القرن السابع عشر. أما فيلم "عشاق الموسيقى" (١٩٧١) فهو فيلم سيرة حياة وفيلم موسيقى معًا، وهو يبحث عن إبداع تشايكوفسكى من خلال تصوير أسلوبى ومسرحى لعلاقاته المحرمة والمثلية. وفيلم "ماهلر" (١٩٧٤) هو فيلم عن مؤلف

موسيقى معذب توحد معه راسيل، ويعامل موضوعه بصور مخيفة تشبه الحلم، ويكشف عن معالجة صانع الفيلم لنمط فيلم سيرة الحياة وكيفية تأمله للسينما ذاتها. أما فيلم "الولع بموسيقى ليست" (١٩٧٥) فيستخدم الفانتازيا، والرعب، والهجاء الساخر، والإشارات إلى أفلام أخرى ومؤلفين موسيقيين آخرين فى تصويره لفرانز ليست باعتباره أحد السابقين فى مجال نجومية موسيقى الروك.

أما فيلم "الصديق" (١٩٧٢) فيحافظ على التركيز على الشهرة والثقافة الجماهيرية، وهو تحية وتكريم للمخرج الهوليوودى باسبى بيركلى، بينما فيلم "تومى" (١٩٧٥) هو فيلم كلاسيكى مضاد للثقافة السائدة، فهو أوبرا لموسيقى الروك عن الشباب، والنجومية، وانصهار الموسيقى الجماهيرية والسينما، وعلى عكس الأسلوب المبهر لفيلم "الولع بموسيقى ليست"، يأتى فيلم "فالنتينو" (١٩٧٧) عن سيرة حياة النجم، وهو يستكشف أسطورة رودولف فالنتينو بأسلوب متعاطف ومتحفظ (شكليًا - المترجم) بالمقارنة مع أفلام سيرة الحياة التى قدمها راسيل، على نحو يذكرنا بفيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١). وفى خلطه بين الأنماط الفيلمية، ومعالجته النقدية لها، يتحدى راسيل المحرمات الثقافية، ومعالجاته التجريبية للسرد والصور البصرية والصوتية هى أمثلة على سينما تجريبية تعبر الحدود القومية، ولا تتلاءم بشكل مريح مع قالب الأنماط الفيلمية الكلاسيكية، والواقعية، وسينما التراث.

مشاهدات مقترحة

"الجار" (١٩٦٢)، "نساء عاشقات" (١٩٦٩)، "الشياطين" (١٩٧١)، "عشاق الموسيقى"(١٩٧١)، "ماهلر" (١٩٧٤)، "الولع بموسيقى ليست" (١٩٧٥)، "الصديق"(١٩٧٢)، "تومى" (١٩٧٥)، "عرين الدودة البيضاء" (١٩٨٨)، "قوس قزح" (١٩٨٩).

FURTHER READING

Baxter, John. *An Appalling Talent: Ken Russell.* London: Michael Joseph, 1973.

Hanke, Ken. *Ken Russell's Films.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1984.

Phillips, Gene D. *Ken Russell.* Boston: Twayne, 1979.

Russell, Ken. *Altered States: The Autobiography of Ken Russell.* New York: Bantam, 1991.

———. *Fire over England: The British Cinema Comes under Friendly Fire.* London: Hutchinson, 1993.

ماريكا لاندى

البرازيل
Brazil

برغم الوجود النادر لسينما أمريكا اللاتينية على مستوى العالمية، فإن لها تاريخًا طويلاً ومعقدًا مرتبطًا بالحركات الجمالية العالمية، وبالظروف الاجتماعية المحلية، وبالاقتصاد العالمى ـ خاصة التحكم فى التوزيع عن طريق الشركات متعددة الجنسيات الكبرى ـ وأيضًا ببناء الثقافات القومية. إن هذا الجدل بين المركز والأطراف يعزز التوتر الكامن فى السينما بين القاعدة الصناعية والأفكار الجمالية بالإضافة إلى الطبيعة المزدوجة ـ والمتناقضة للسينما باعتبارها شكلاً فنياً وسلعة فى وقت واحد. وكنتيجة لذلك، طور سينمائيو أمريكا اللاتينية عبر العقود الأسس النظرية والعملية لسينما العالم الثالث فى مرحلة ما بعد الاستعمار، كما تم التعبير عنها فى "السينما غير الكاملة" فى "النظرية الكوبية، و"السينما الثالثة" فى النظرية الأرجنتينية، والحركات البرازيلية التى ظهرت أولاً فى "السينمانوفو" ثم فى "التروبيكاليزم" (النزعة الاستوائية).

الزمن الجميل (بيلا إيبوكا)

بعد شهور قليلة من عرض لوميير الأول، تطور افتتان قوى بممارسة السينما فى المراكز الحضرية الكبرى من أمريكا اللاتينية، وتوافق مولد السينما فى البرازيل مع "الجمهورية" التى تأسست حديثًا، ونزعتها إلى التصنيع الموجه للتصدير، والتمدين، والهجرات الجماعية. ومن عام ١٩٠٠ حتى عام ١٩١٢، بدأ تطور سينما برازيلية أولية كانت تعتمد على ممارسة الحرفة على مستوى ضيق.

وبرغم تركزها فى نظام متكامل رأسيًا كان يديره أصحاب مشروعات محليون، فلم تكن تعتبر قط صناعة قومية مهمة. وفى هذه الفترة ـ التى عرفت باسم "الزمن الجميل"، سيطرت الأفلام البرازيلية على السوق المحلية، وشكلت الأفلام التسجيلية والجرائد السينمائية أغلب الإنتاج السينمائى. وكانت الأفلام الروائية تصنع طبقًا لأنماط جاهزة من الكوميديا، والميلودراما، والدراما التاريخية، والاقتباسات عن الكلاسيكيات الأدبية، بالإضافة إلى الاحتفالات الكرنفالية والأفلام الموسيقية التهريجية، التى كانت تقتفى أثر التقاليد الشعبية للسيرك والفودفيل من القرن التاسع عشر.

وكان فيلم "الخانقون" (١٩٠٨) من إخراج أنطونيو ليال هو أول فيلم برازيلى روائى طويل، وهو فيلم "السيد أناستاسيو وصل من سفرياته" (١٩٠٨) هو أول فيلم كوميدى برازيلى. وفى تلك الفترة، كانت الأفلام الروائية البرازيلية، مثل اقتباس ليال عن رواية خوسيه دى. ألينسار "جوارانى"، ثم "الشيطان" من إخراج أنطونيو كامبوس، و"جريمة الحقيبة" من إخراج أليبرتو بوتيليو، و"السلام والحب"، كانت نسخًا غير أمينة من السينما الأوروبية والأمريكية فى تلك الفترة، وكان السبب الأساسى فى ذلك هو افتقاد المصورين السينمائيين البرازيليين للخبرة التقنية، وكان من النقائص التى ظهر تأثيرها سريعًا بشكل سلبى على هذه السينما الوليدة، فقدان البنية التحتية والتقنيات الحديثة، واقتصار الجمهور على الطبقات العليا والمتوسطة من سكان ريو دى جانيرو الأصليين (والذين يطلق عليهم "كاريوكا")، ووجهة النظر الأرستقراطية الدائمة التى كانت تقدمها هذه الأفلام، ومقارنة الأفلام البرازيلية بقرينتها الأجنبية ذات المعايير الأعلى، ثم أضيف إلى هذه العوامل، استحالة بناء نظام إنتاجى ثابت، مما أكد على قصور هذه السوق الصغيرة.

وبحلول عام ١٩١١، كانت إستوديوهات هوليوود قد أصبحت عالمية، وبدأت أفلامها فى اختراق السوق البرازيلية، وانتهت فترة "الزمن الجميل" عندما حلت الأفلام الأمريكية والأوربية مكان الأفلام البرازيلية. وبين عامى ١٩١٤ و ١٩٢٩،

تزايدت الاستثمارات الأمريكية فى أمريكا اللاتينية من ١٧ إلى ٤٠ فى المائة من إجمالى الاستثمارات، مما جعل البرازيل هى رابع أكبر سوق لهوليوود، ورزعت الصناعة الأمريكية إستراتيجية اقتصادية هجومية، إذ كانت تجذب الجمهور البرازيلى من خلال التفوق التقنى الكامل، وبهاء نظام النجوم. وكانت مجلة "سينارت" - أكثر الإصدارات السينمائية تأثيرًا خلال العشرينيات - تحتفى بالنموذج الأمريكى، فقد كانت الخبرة التقنية، وقيم الإنتاج المصقولة لأفلام هوليوود، تعتبران المعيار المطلوب، مما أحبط صناعة السينما المحلية.

وعلى الرغم من أفول التجربة الصناعية "للزمن الجميل"، فقد استمر سينمائيون منفردون فى صنع الأفلام فى ريو، وساو باولو، وريسيفى، وبورتو أليجرى، ومن بين هؤلاء السينمائيين لويز دى باروس، الذى اقتبس روايات خوسيه ألينسار الرومانسية عن الهنود الحمر، مثل "إيراسيما" (١٩١٧) و"أوبيرا خارا" (١٩١٩)، كذلك جيلبيرتو روسى وخوسيه ميدينا اللذان صنعا "نموذج للخلاص" (١٩١٩)، و"انحراف" (١٩٢١)، و"كارليتينيوس" (١٩٢١)، و"خطى الآخرين" (١٩٢٢)، و"شذرات الحياة" (١٩٢٩)، وماريو بيخوتو مخرج "الحدود" (١٩٣٠)، وهو أول فيلم تجريب برازيلى. وفى عام ١٩٢٥، قام أومبيرتو ماورو (١٨٩٧-١٩٨٣)، وهو أهم مخرج "مؤلف" فى تلك الفترة، بتأسيس شركة إنتاج خاصة به باسم "أفلام فيبو"، وأخرج "فوهة البركان" (١٩٢٥)، و"فى ربيع الحياة"(١٩٢٦)، و"الكنز المفقود" (١٩٢٧). ومع حلول الصوت، تعاون ماورو مع شركة سينيديا فى إنتاج "شفاه بلا قبلات" (١٩٣٠)، و"دم ميناس" (١٩٣٠)، و"عصابة وحشية" (١٩٣٣)، ومع شركة أفلام برازيل فيتا يخرج "أكواخ حبيباتى" (١٩٣٤).

الكوميديا الموسيقية (شانشاداس): صناعة سينما قومية

تم الترحيب بقدوم الصوت خلال الثلاثينيات فى أمريكا اللاتينية، باعتباره مسارًا ممكنًا لتطور مستقل لصناعة سينما قومية، وبرغم التأثيرات المدمرة لفترة

"الكساد الكبير" فى الولايات المتحدة، فلقد كان لهوليوود اليد الطولى، فى البداية بتجريبها لصنع نسخ بلغات أجنبية من أفلامها، ثم بفرض طريقة الدوبلاج وطبع الترجمة على الشريط فى كل أنحاء العالم، وبحلول عام ١٩٣٤ كانت هوليوود قد استعادت السيطرة على أسواق أمريكا اللاتينية، حتى أنها أصبحت آلة دعاية لسياسة "الجار الطيب" التى دعا إليها الرئيس الأمريكى فرانكلين دى. روزفلت.

وفى ظل سياسة "الدولة الجديدة" (١٩٣٧-١٩٤٥) لجيتوليو فارجاس، وهى نظام سلطوى وشعبوى يطبق خطة واسعة من التحديث الوطنى، كانت السينما تلقى دعمًا من الدولة لتساعد على فرض السيطرة لرموز ثقافية قومية مشتركة. وأصبحت ريو دى جانيرو مركزًا للإنتاج السينمائى خلال الثلاثينيات والأربعينيات، لتؤسس البصمة الخاصة بأكثر الأنماط الفيلمية البرازيلية شعبية، وهى الكوميديا الموسيقية، المستلهمة من الأفلام الموسيقية الهوليوودية، لكنها تمد جذورها فى الكرنفالات البرازيلية والمسرح التهريجى. كان هناك فى هذه الأفلام مذاق خاص بمدينة ريو دى جانيرو (كاريوكا)، مؤلف من الموسيقى، والرقص، والكرنفال، ولهجة ريو العامية، وكان يشكل نواة الكوميديا الموسيقية البرازيلية والتى كانت تحاكى "اكتمال" هوليوود.

ولأن ريو كانت مركزًا مبشرًا للإنتاج السينمائى ـ وإن كان فى طور جنينى ـ فقد ساعدت على ظهور العديد من شركات الأفلام العديدة المرتبطة بمخرجين ومنتجين محددين، مثل أديمار جونزاجا وشركة سينيديا، وكارمن سانتوس وشركة أفلام برازيل فيتا، وألبيرتو بينيجتون جونيور ووالاس داونى وشركة سونو فيلمز. وكانت جميعها تسعى إلى تحسين جودة أفلامها، برغم أنها انتهت باستغلال الكوميديا الموسيقية الجماهيرية لتكسب المال من أجل تمويل مشروعاتها. وباعتبارها جزءًا من هذه الإستراتيجية، عرضت شركة سينيديا فيلم "أهلاً أهلاً يا برازيل" (١٩٣٥)، و"أهلاً أهلاً يا كرنفال" (١٩٣٦)، وكلاهما من بطولة كارمن ميراندا (١٩٠٩ ـ ١٩٥٥).

وبرغم أن الحرب العالمية الثانية كانت سببًا فى إبطاء إنتاج الأفلام البرازيلية، فقد تأسست شركة سينمائية جديدة فى عام ١٩٤٣، هى شركة أطلانطيدا، التى حاولت فى البداية أن تنتج أفلامًا ملتزمة اجتماعيًا بتشجيع سينما واقعية تتناول تيمات جماهيرية، وقام خوسيه كارلوس بورلى، وألينور أزيفيدو، ومواكير فينيلون، بإخراج "الصبى تياو" (١٩٤٣)، وأخرج بورلى وراى كوستا "الحزن لا يسدد الديون" (١٩٤٤). لكن اضطرت الشركة للجوء إلى الكوميديا الموسيقية، هذه المرة بالجمع بين نجمين كوميديين جماهيريين على أوسع نطاق، هما جراندى أوتيلو (١٩١٥-١٩٩٣) وأوسكاريتو (١٩٠٦-١٩٧٠).

وفى عام ١٩٤٩ تأسست شركة فيرا كروز فى ساو باولو، التى حلت محل ريو كمركز للإنتاج السينمائى. وكان ألبيرتو كافالكانتى (١٨٩٧-١٩٨٢) مهاجرًا إيطاليًا إلى البرازيل، وتم التعاقد معه لإدارة الشركة، وكما تقول ماريا ريتا جالفو فإن الشركة كانت بمثابة "هوليوود برازيلية"، وسوف تحقق "أسطورة فى صناعة السينما" ("فيرا كروز"، فى جونسون وستام، "السينما البرازيلية"، ص ٢٧١)، أى صناعة ثقافية قومية حقيقية، بأموال كبيرة مستثمرة فى التكنولوجيا، وفنيين أوربيين ذوى مهارات وخبرة، وبناء إستوديوهات جديدة على غرار إستوديوهات مترو جولدوين ماير، حتى فى فترات تدهورها، ولأول مرة كان يتم توزيع السينما البرازيلية على مستوى عالمى، بأفلام ذات جودة وسوق داخلية متماسكة، وأنتجت شركة فيرا كروز ثمانية عشر فيلمًا روائيًا طويلاً والعديد من الأفلام التسجيلية. وكان فيلم "فلاحو الصحراء" (١٩٥٣) من إخراج ليما باريتو، هو أول فيلم برازيلى يتم توزيعه بنجاح على مستوى العالم. لكن مشروع فيرا كروز "كان مقضيًا عليه بالنهاية بسبب طموحه البالغ ونفقاته الباهظة" (كينج، "بكرات سحرية"، ص ٥٩)، لكن تمت إدانته أيضًا لأنه ارتكب خطأ فادحًا عندما طارد بشبحه سينمائيى المستقبل، إذ ترك التوزيع بين أيدى شركة كولومبيا، وقد تركت هذه التجربة دروسًا لا تنسى برغم طموحها، إذ كانت تمثل تأملاً عميقًا لطبيعة الإنتاج والتوزيع للسينما البرازيلية.

السينما الجديدة (سينمانوفو)

فى الستينيات، كانت أمريكا اللاتينية أرضًا للنضال، ومن الثورة الكوبية فى عام ١٩٥٩، حتى وفاة تشى جيفارا فى عام ١٩٦٧، ومن مذبحة تلاتيلكو فى عام ١٩٦٨ حتى انتفاضة كوردوبازو فى عام ١٩٦٩، ومن هبوط قوات المارينز الأمريكية فى جمهورية الدومينيكان عام ١٩٦٥، حتى سلسلة الانقلابات العسكرية التى أعدت المنطقة لسياسات الليبرالية الجديدة، كانت مجتمعات أمريكا اللاتينية تهتز بالصراع الاجتماعى، والتمرد السياسى، والتدخل العسكرى. وأدى فشل تطور التحديث إلى إظهار الوجه الحقيقى للاستعمار الجديد، كشف عنه نقد نظريات الاستقلال، والاستعمار الداخلى، والإمبريالية الثقافية، وهو ما أثبت وصول الفكر الاجتماعى فى أمريكا اللاتينية إلى النضج، وكشف عن حركة ثقافية مبهرة، من المسرح إلى الأدب، ومن الموسيقى الجماهيرية إلى الموسيقى، ومن العلوم الاجتماعية إلى الفلسفة والدين، واشترك السينمائيون فى هذه الحركة من أجل ابتكار طرق بديلة للتوزيع والعرض، وخلق لغة سينماتوجرافية مختلفة، والتدخل عن طريق الفن فى تحديث وثورة السياسات المناهضة للاستعمار والإمبريالية آنذاك.

وتطورت السينما الجديدة (سينمانوفو) فى البرازيل فى بداية الستينيات، من خلال إنتاج متنوع لسينمائيين شباب، مثل نيلسون بيريرا دوس سانتوس (ولد عام ١٩٢٨)، وجلوبير روشا (١٩٣١-١٩٨١)، وراى جويرا (ولد عام ١٩٣١)، وكارلوس دييجوس (ولد عام ١٩٤٠)، وجواكيم بيدرو دى. أندرادى (١٩٣٢-١٩٨٨). وكتب دييجوس فى عام ١٩٦٢: "السينما الجديدة هى جزء فقط من عملية أكبر فى تحول المجتمع البرازيلى، وسوف تصل إلى السينما" ("سينمانوفو"، فى جونسون وستام، ص ٦٥). لقد كانت تدخلاً سياسيًا ضد الاستعمار الجديد تدخلاً تربى فى ظل موجة ثورية هزت أمريكا اللاتينية تحت تأثير الثورة الكوبية (١٩٥٩)، والآمال التى أحدثتها سياسات التطور للرئيس جوسيلينو كوبيتشيك (١٩٥٥-١٩٦١)، والنزعة الشعبوية الراديكالية لخانيو كورادروس

وخواو جولارت (١٩٦١-١٩٦٤) اللذين تحالفا مع الطبقة المثقفة اليسارية، وعرضا إصلاحات اجتماعية طموح. (تحت ضغط ملاَّك الأراضى، والشركات متعددة الجنسية، تمت الإطاحة بجولارت بانقلاب عسكرى، وبدأت بذلك مرحلة نظام "سلطوى" كان مسئولاً عن إدخال تعديلات ليبرالية جديدة سوف تحول الاقتصاديات القومية للمنطقة وفقًا لمتطلبات الرأسمالية العالمية). لكن السينما الجديدة كانت أيضًا إستراتيجية مضادة للثقافة السائدة بحثًا عن جماليات بديلة للاستهلاك الجماهيرى للأفلام النمطية التى تصنعها هوليوود، وطريقة بديلة للإنتاج بدلاً من نظام الإستوديو الصناعى، والذى كانت تكاليفه واعتماده على الأسواق الكبيرة تجعلانه غير ملائم على الإطلاق للبرازيل، كما أوضحت من قبل وبشكل عنيف تجربة إستوديوهات فيرا كروز.

وجهت الجرائد السينمائية ونوادى السينما نقدًا للسينما البرازيلية، وجدالاً حول إذا ما كان من المطلوب بناء صناعة قوية بدعم من الدولة، أم اتباع نظام منخفض التكاليف يشجع على التجريب. كانت الإستراتيجية الجديدة تعتمد على التصوير فى الأماكن الحقيقية، وعمل الكاميرا المكثف والممثلين غير المحترفين. وكان ذلك جزءًا من الواقعية الجديدة الإيطالية، التى كانت جمالياتها تقتنص بقدر كبير من الحيوية تعقيد الواقع الاجتماعى، كما كانت هذه الجماليات قريبة من الموجة الجديدة الفرنسية، التى كانت جمالياتها الطليعية وأفكارها الفلسفية تقدم نقدًا مقنعًا للحداثة الغربية، وهكذا فإنه فى ضوء المزاج البرازيلى من خلال المنظور المضاد للإمبريالية فى العالم الثالث، تم تعديل الأفكار الطليعية الأوربية لتصبح وسيلة للمعارضة السياسية. لقد كانت سينمانوفو تختلف عن أفلام هوليوود التى تهدف إلى التسلية وتبث السلبية فى المتفرج، كما تختلف أيضًا عن سينما المؤلف الأوربية التى ينظر إليها باعتبارها فنًا وتعبيرًا عن القلق الوجودى والاغتراب الاجتماعى، لذلك قدمت السينما البرازيلية نقدًا اجتماعيًا وسياسيًا للنزعة الاستعمارية والاستعمار الجديد. ووصفها دييجو بأنها سينما نقدية وملتزمة: "لقد أخذ السينمائيون البرازيليون كاميراتهم وتجولوا فى الشوارع،

والريف، والشواطئ، بحثًا عن الشعب البرازيلى، الفلاح، والعامل، والصياد، وساكن الأكواخ" ("سينمانوفو"، فى جونسون وستام، ص ٦٦). وبينما كانت هوليوود تضفى الجماليات على السياسة، وبينما تضفى الموجة الجديدة السياسة على الجماليات، فإن سينمانوفو - جنبًا إلى جنب "السينما غير الكاملة" الكوبية، والسينما الثالثة "الأرجنتينية - تحاول أن تصهر جدليات الجماليات الطليعية مع السياسات الثورية.

وعلى النقيض من نعومة الأفلام الكلاسيكية، التى تستعرض المتفرج بكل الوسائل، فإن سينمانوفو تعمد إلى الهجوم على المتفرج وعلى قيمه التى لم يشك فيها قط، وذلك من خلال استخدام مكثف لتقنيات بريشت وايزنشتين فى الاغتراب (مثل المونتاج الرأسى وغير المستمر)، والقطع المونتاجى القافز، والتمثيل المسرحى، والرمزية الاجتماعية. لم يكن من المسموح للمتفرج أن يبقى سلبيًا أو مسترخيًا، بل مضطربًا ومعرضًا للأسئلة عن طريق "أفلام غير مريحة"، مصنوعة من "صور خام وحوار مكتوم، وضجيج غير مرغوب فيه على شريط الصوت، ومفاجآت مونتاجية، وعناوين غير واضحة" (روشا، "سينمائى الثلاث قارات"، فى جونسون وستام، ص ٧٧). إن سينمانوفو "الفدائية" تتطلب متفرجًا لا يتأمل، وإيجابيًا، وملتزمًا سياسيًا.

إن تلك بالطبع هى جوهر مفارقة سينمانوفو، إنها تحاول أن تصبح شكلاً فنيًا جماهيريًا، ووسيلة للتحرر السياسى، من خلال إستراتيجية غير جماهيرية وغير أبوية (أى لا تشرح للمتفرج كل شىء وتقوده إلى المعنى دون جهد منه - المترجم). وبرغم إدراك السينمائيين أن أساس السينما الثورية هو قدرتها على بناء جمهور دائم، فإن أفلامها كانت جماهيرية فقط فى أوساط المثقفين، العارفين بها، ونقاد السينما عبر العالم، ونادرًا ما نجحت فى جذب "الجماهير". وعلاوة على ذلك فقد بالغت فى تقدير قدرتها على اختراق الأسواق الأجنبية فيما وراء دوائر المهرجانات، وبسبب افتقادها المصادر المالية، فإنها أصبحت أكثر اعتمادًا على الموزعين وأصحاب دور العرض لتمويل مرحلة ما بعد التصوير، وكان هؤلاء فى

النهاية هم الذين تحكموا فى السوق (جونسون وستام "السينما البرازيلية"، ص ٣٨٠). لقد كانت سينمانوفو - باختصار - إستراتيجية للوعى السياسى، والحداثة الجمالية، حيث تنصهر السياسة والجماليات من خلال إضفاء النزعة الراديكالية على الطليعية الأوربية، وفى الوقت ذاته رفض اتجاه هذه الطليعية.

جماليات الجوع

يمكن تقسيم تاريخ سينمانوفو إلى ثلاث مراحل مرتبطة بالأحداث السياسية الكبرى. استمرت المرحلة الأولى حتى انقلاب عام ١٩٦٤، وكانت فترة إصلاحية سيطر عليها إحساس بالحيوية السياسية التى عبرت عن نفسها فى معالجة القصص بطريقة الواقعية الجديدة، والأسلوب التسجيلى، فالأفلام خرجت إلى الشوارع لكى تصور موضوعات جماهيرية، ومن أفلام هذه الفترة فيلما بيريرا دوس سانتوس "ريو ٤٠ درجة" (١٩٥٥) و"ريو المنطقة الشمالية" (١٩٥٧)، وهما يتعقبان الحياة اليومية للأولاد الذين يبيعون الجوز فى الشوارع، ولمؤلف موسيقى السامبا فى أكواخ ريو، بينما فيلم روشا "الرياح المتحولة" (١٩٦٢) عرض بوضوح الوظيفة الاغترابية للدين، وصدامها مع الأفكار المعاصرة فى مجتمعات الصيد التقليدية. وعرضت أفلام مهمة فى عام ١٩٦٣، معظمها يدور فى مناطق البرازيل العذراء فى الشمال الشرقى، ومن هذه الأفلام: فيلم دوس سانتوس "حياة قاحلة"، وجويرا "البنادق" وروشا "إله أسود، شيطان أبيض". وبرغم أن فيلم كارلوس دييجو "جانجا زومبا" يتعقب جذور الثقافة البرازيلية الأفريقية، اعتمادًا على مجتمعات عبيد جزر الهند الغربية فى القرن السابع عشر، فإنه يشترك مع الأفلام الأخرى فى الاهتمام بالمضطهدين اجتماعيًا وعرقيًا، والتفاؤل بشأن الإبداع الثورى للجماهير الوطنية، ويلخص روشا الأمر بأن هذه الأفلام "تحكى، وتصف، وتضفى نزعة شاعرية، وتناقش، وتحلل، وتثير تيمات الجوع: إن الشخصيات التى تأكل النفايات والجذور، الشخصيات التى تفر لكى تأكل" ("جماليات الجوع"، فى جونسون وستام، ص ٥٤). وأساس جماليات الجوع عنده

هو: "الظروف الاقتصادية والسياسية قد قادتنا إلى الضعف والعجز الفلسفى... ولهذا السبب فإن جوع أمريكا اللاتينية ليس عَرَضًا ينذر بخطر، إنه جوهر مجتمعنا" (جماليات الجوع"، جونسون وستام، ص ٥٦).

وفيلم "حياة جافة" Vidas Secas - المأخوذ عن رواية بالاسم نفسه للكاتب جراسيليانو راموس، والذى عرض فى وقت الجدل الدائر حول الإصلاح الزراعى، يحكى قصة عائلة فلاحين لا يملكون أرضًا، يضطرون إلى الهجرة إلى المدن الحديثة بسبب القحط المتكرر، والفقر المدقع، والعلاقات الاجتماعية الاقتصادية شبه الإقطاعية. أما فيلم Os fuzis فيحكى قصة مجازية عن الصراعات التى تنشب بين الجنود الذين يتم إرسالهم إلى قرية فى منطقة "سيراتو" لحماية مخزن مالك الأرض والفلاحين الذين يتضورون جوعًا، والذين تحولت سلبيتهم وقدريتهم إلى نوع من التمرد الرمزى مما يغير أيضًا من عقلية الجنود. أما فيلم "إله أو شيطان" فهو قصة مجازية، يعبر فيها الراوى - المغنى الشاعر الضرير - بين التقاليد والحداثة، لكى يحكى قصة زوجين من الفلاحين، يتمزقان بين دعوة قائد دينى يشبه الشخصية التاريخية لأنطونيو كونسيلييرو لكى يتبعاه فى مهمة تبشيرية، وبين التمسك بالالتحاق بعصابة دموية غاضبة من أجل قضايا اجتماعية، ولا يسود فى هذا المجتمع المدمر بسبب الجنون الاستعمارى أى من النزعتين الأخلاقية أو العقلانية، وجاء الجزء الثانى من الفيلم أنطونيو داس موريتس" (١٩٦٩)، كذلك "أرض فى قلق" (١٩٦٧)، وهما لجلوبير روشا، ليظهرا تجريبية طليعية فى ذروتها.

واستمرت سينمانوفو فى مرحلتها الثانية من عام ١٩٦٤ حتى ١٩٦٨، عندما أضيفت نزعة راديكالية على الطبيعة القمعية للنظام العسكرى بموجب مرسوم تشريعى. ومع ذلك، وخلال تلك الفترة، ازدهرت الثقافة المضادة وسينمانوفو، وكان ذلك التوافق الصعب بسبب تزايد دعم الدولة عن طريق "مؤسسة السينما القومية" التى تأسست بعد GEICINE (المجموعة التنفيذية لصناعة السينما)، والتى قدمت دعمًا ماليًا لاستيراد المعدات وإنتاج الأفلام، ووضعت حصصًا

إجبارية لعرض الأفلام، وأدت هذه السياسات إلى تقسيم المجال، وأدى هذا التحالف الذى كان بعيد الاحتمال إلى إلهام بعض الأفلام التى تعالج بشكل مباشر دور مثقفى الطبقة الوسطى فى الصراع الاجتماعى، مثل فيلم روشا "أرض فى قلق"، و"التحدى" (١٩٦٧) لباولو ساراسينى، و"المحارب الشجاع" (١٩٦٨) لجوستا فودال.

"نزعة أكل لحوم البشر"، والنزعة الاستوائية

جاء عام ١٩٦٨ ليشهد انقسامًا فى المناخ الثقافى، وأدى إلى ظهور إستراتيجيات جمالية جديدة للمقاومة، مثل "نزعة أكل لحوم البشر"، والنزعة الاستوائية، وجماليات "الزبالة" التى هيمنت على المرحلة الثالثة من سينمانوفو. ونزعة أكل لحوم البشر، المستلهمة من الحركة الحداثية للعشرينيات، كانت إستراتيجية قومية معارضة للإمبريالية الثقافية، وتبعًا لها فإن من الضرورى التهام الثقافة التى يفرضها العالم الأول، وهضمها، وإعادة تدويرها طبقًا للمتطلبات المحلية. "نزعة أكل لحوم البشر هى نموذج للنزعة الاستهلاكية بعد ملاءمتها للشعوب غير المتقدمة"، هذا ما كتبه جواكيم بيدرو دى. أندرادى فى مقدمة فيلمه Macunaima (١٩٦٩)، عن الرواية الحداثية للكاتب ماريو دى. أندرادى، وهو الفيلم الذى حقق نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وأصبح من علامات سينمانوفو ("نزعة أكل لحوم البشر ونزعة أكل لحم الذات"، فى جونسون وستام، ص ٦٨). ومن النزعة نفسها يأتى فيلم مهم آخر، وهو "كم كان مذاق الصياد الصغير لذيذًا" (١٩٧١) للمخرج بيريرا دوس سانتوس.

أما النزعة الاستوائية، فبرغم أنها من ناحية المفهوم مرتبطة بنزعة أكل لحوم البشر، فإنها تنويع برازيلى مركب على موسيقى البوب، والتى كان العديد من الموسيقيين الطليعيين، والكتاب، والفنانين، ومخرجى المسرح والتليفزيون، يميلون إليها بشكل متزايد، وبرغم أنه من الواضح أنها رد فعل للتحديث الليبرالى الجديد المفروض بواسطة العسكريين، وبالغ الحداثة فى جانبه الاقتصادى لكنه

بالغ المحافظة فى جانبه الأيديولوجى، فإنها اعتبرت أن الثقافة الأبوية التقليدية عفا عليها الزمن، باستخدام أكثر الأساليب والتقنيات تقدمًا وحداثة فى العالم، وبذلك فإنها تقدم صورة مجازية للبرازيل التى كشفت عن جحيم تاريخى حقيقى، والتقاء بين مراحل مختلفة من التطور الرأسمالى. ومع ذلك فإن رسالة النزعة الاستوائية كانت غامضة فى أقل التقديرات، حيث إن الخط الفاصل بين النقد غير الصريح، والنزعة الاستهلاكية غير الصريحة، خط مشوش، بما يتيح فرصة أمام "غطرسة الجماهير" (شوارتز). وبالتالى، وعلى النقيض من جماليات الجوع، فإن توليفة النزعة الاستوائية تجمع بين التأمل والترفيه، مع الاحتفالات، والكرنفالات، والكوميديا الموسيقية، لكى تجذب الجماهير، كما فى فيلم دوس سانتوس "دكان المعجزات" (١٩٧٧)، و"السيدة فلور وزوجاها" (١٩٧٦)، وهو - ربما - أكثر الأفلام البرازيلية نجاحًا، كذلك أعمال دييجوس "شيكا دا سيلفا" (١٩٧٦)، و"باى باى برازيل" (١٩٨٠)، و"كويلومبو" (١٩٨٤). إن هذا يفسر عظمة الإبهار فى أفلام النزعة الاستوائية، وقلبها للإستراتيجيات الثورية لجماليات الجوع، من أجل تكتيك ساخر يدعو إلى الإصلاح الاجتماعى، الذى يحاول استعادة الجانب الكرنفالى من التطور غير المتسق.

ومع ذلك كان الهدف النهائى للنزعة الاستوائية هو استقلالها عن الرعاية الرسمية والرقابة الأيديولوجية، والتخلص من التحالف الذى يتضمن مفارقة مع النظام السلطوى، وبذلك فإنها تجيب عن السؤال الصعب لما هو جماهيرى، وهو باختصار: كيف تصنع أفلامًا تجذب الجماهير وفى الوقت نفسه تظل تقدم اهتمامات الجماهير ومصالحهم. وبعد عودة مخرجى سينمانوفو من المنفى فى عام ١٩٧٣، وبرغم اختفاء سينمانوفو إلى حد كبير كحركة ثقافية، فإنهم استمروا فى السيطرة على الساحة تحت رعاية السياسات الثقافية للجنرال إرينستوجيزيل. وفى عام ١٩٧٥ أعادوا إحياء "إمبرافيلم"، وأسسوا "كونسين" و"فيونارتى"، وهى مؤسسات مكرسة لترويج الفنون. وارتفعت ميزانية إمبرافيلم من ٦٠٠ دولار إلى ثمانية ملايين، ووزعت ما يزيد على ٣٠ فى المائة من الأفلام البرازيلية، وشاركت فى تمويل حوالى ٥٠ فى المائة من الإنتاج السنوى. وتزايدت

حصة العرض من ٤٢ يومًا فى عام ١٩٥٩ إلى ١٤٠ يومًا فى عام ١٩٨٠، وتزايدت حصة الأفلام البرازيلية من ١٥ فى المائة عام ١٩٧٤ إلى ٣٠ فى المائة عام ١٩٨٠ (جونسون، "صناعة السينما"). وكان مأزق صناع الأفلام هو إذا ما كانت هذه الفوائد الملموسة سوف تلغى النفقات لقبول دعم نظام قمعى، كان اهتمامه بالفنون جزءًا من سياساته فى التحديث، ورفض بعض السينمائيين إمبرافيلم كوسيلة للتوفيق بين هذا التعارض، وكأداة للتحكم الثقافى، بينما اعتقد آخرون، مثل روشا، وبيريرا دوس سانتوس، وديجوس - الذى أصبح نائب مدير فى إمبرافيلم تحت إدارة روبيرتو فارباس - أن إمبرافيلم كانت وسيلة لمواجهة سلطة الشركات متعددة الجنسية فى البرازيل.

وفى الوقت ذاته فإن بعض السينمائيين - الذين عرفوا باعتبارهم جزءًا من الأندرجراوند - رفضوا أى شكل من أشكال دعم الدولة، باعتباره خيانة أيديولوجية، ووضعوا الهيمنة الفنية لمخرجى سينمانوفو فى موضع تساؤل، وعبرت جماليات "الزبالة" لديهم عن إحساس اليأس المرير والساخر الذى استبق الرفض ما بعد الحداثى لليوتوبيات الحداثية. ومع ذلك، وطبقًا لجلوبير روشا، فإنهم شاركوا فى أهداف التغلب على السوق نفسه والمحافظة على الاستقلال الاقتصادى للاستمرار فى حرية الإنتاج ("من القحط إلى أشجار النخيل"، فى جونسون وستام، ص ٨٨). وجاءت أفلام "عصابة الضوء الأحمر" (١٩٦٨) لروجيرو سيانزيرلا، و"قتل العائلة وذهب إلى السينما" (١٩٦٩) لخوليو بريسانى، و"بانج بانج" (١٩٧١)، لأندريا توناكى، لتسير فى هذا الخط من تحطيم القواعد، ومزج الأنماط الفيلمية، والأخلاقيات التى تنتهك الأعراف، ونقع التفاؤل الثورى لسينمانوفو فى عدمية حادة.

كشف كل ذلك عن أزمة أيديولوجية وثقافية عميقة، لكنه ساهم فى إذكاء الشرارة من جديد فى الجدل حول ما هو "جماهيرى"، والدور الاجتماعى للمثقف، وكشف عن أن ما هو قومى وما هو جماهيرى ليسا شيئًا خفيًا عن الواقع اليومى الذى يجب على الفنانين والمثقفين الكشف عنه، لكنه الواقع الاجتماعى اليومى نفسه حيث يعيش الناس، بما فى ذلك - بالطبع - الدين والتليفزيون. وهذا المفهوم

تم بحثه بوعى فى فيلمى دوس سانتوس "تميمة أوجام" (١٩٧٤)، و"ذكريات السجن" (١٩٨٤)، وفيلم جويرا ونيلسون زافيير "السقوط" (١٩٧٧)، وفيلم خواو باتيسيا دى. أندرادى "الرجل الذى تحول إلى عصير" (١٩٨٠).

عولمة السينما القومية

برغم أنه يمكن تلمس تحديث وعولمة الثقافة البرازيلية منذ الستينيات، فإن التأثير الكامل للعولمة سوف يصبح ملحوظًا فى الثمانينيات، عندما اختفت "المعجزة الاقتصادية" البرازيلية وسط اهتزازات "العقد الضائع" فى أمريكا اللاتينية، حيث إن الثمانينيات - حين سيطرت السياسات الليبرالية الجديدة - قد أوضحت ذلك. وفى الوقت الذى أدت فيه الأزمة إلى نوع من الديمقراطية السياسية، فإنها مزقت أيضًا السياسة القومية، التى عجزت عن التواؤم مع الانخفاض الحاد فى الجماهير، وتهاوى الدعم الحكومى، وانتشار الشبكات التليفزيونية. كان التليفزيون يتم الترويج له بواسطة السلطات العسكرية باعتباره عامل جذب للنمو الاقتصادى، وأداة للأمن القومى، وقد سيطر على سوق الترفيه وأصبح هو العامل الرئيسى فى صياغة المخيلة القومية وتشكيلها. وأصبحت المسلسلات التليفزيونية البرازيلية Telenovelas بلا منازع هى مشكلة الترفية الجماهيرى، بالإضافة إلى كونها سلعة قابلة للتصدير، ورمزًا للبرازيل الحديثة. لذلك لم تكن الأزمة اقتصادية فقط، وإنما - كما يقول راندال جونسون - كانت تمثل إفلاس الطريقة المدعومة حكوميًا من الإنتاج السينمائى، فبرغم النجاحات خلال السبعينيات، فإنها لم تكن تؤدى إلى تعزيز وتماسك صناعة يمكنها الاستمرار ذاتيًا ("الصعود والهبوط"، ص ٣٦٦-٣٧٣).

وفى الوقت الذى قدمت الحكومة الانتقالية لخوسيه سارنى (١٩٨٥-١٩٨٩) حوافز ضريبية للاستثمار السينمائى، فإن الحكومة الليبرالية الجديدة لفيرناندو كوللور دى. ميلو (١٩٩٠-١٩٩٢) - وهو أول رئيس منتخب ديمقراطيًا خلال ثلاثين عامًا - ألغت كل الوكالات الحكومية والإجراءات الحمائية، والتى لم تعد مؤثرة بأى حال، علاوة على أن أفلام البورنوجرافى وصلت فى الثمانينيات إلى حوالى ٧٠ فى

المائة من الإنتاج الكلى (جونسون، "الصعود والهبوط"، ص ٣٦٣). لكن الإنتاج هبط إلى رقم قياسى تاريخى، بثلاثة عشر فيلمًا فى عام ١٩٩٠، وثلاثة فى عام ١٩٩٣. وتحسن الموقف قليلاً خلال حكومة فيرناندو إنركيه كاردوسو (١٩٩٥-٢٠٠٣)، حيث قامت الحكومة بتمرير ستة حوافز ضريبية، ووافقت على الدعم الحكومى المباشر، وأعادت تأسيس نظام الحصص. ومع ذلك فإن الإحساس بأن "السينما البرازيلية ماتت"، كما عبر عن ذلك أرنالدو خابور (ولد عام ١٩٤٠) وهيكتور بابينكو (ولد عام ١٩٤٦) وآخرون، كان إحساسًا يظل يسرى فى الأجواء.

هل من الممكن الاستمرار فى الحديث عن سينما قومية برازيلية فى عصر العولمة الاقتصادية والكوزموبوليتانية ما بعد الحداثية؟ هناك شىء واحد مؤكد: خلف الإستراتيجيات العديدة التى تبناها السينمائيون لمقاومة تأثير العولمة، هناك دائمًا أثر لما هو قومى. لقد أزيلت الأوهام تدريجيًا بشأن النماذج القومية، لتحل محل النزعة التعليمية الاجتماعية، والحكايات الملحمية الرمزية لسينمانوفو، وأصبحت الحكايات التى تروى أكثر حميمية، وشهادات تركز على الحياة اليومية للموضوعات الثانوية والهامشية. وفى هذا الخط تبرز عدة أفلام: "إنهم لا يرتدون رابطة عنق سوداء" (١٩٨١) إخراج ليون هيرزمان، وهو من أقوى الأفلام عن حياة العمال فى المدن، و"بيخوت" (١٩٨١) من إخراج هيكتور بابينكو، وهو فيلم شبه تسجيلى يدين استغلال أطفال الشوارع واغتيالهم، و"ساعة النجم" (١٩٨٥) من إخراج سوزانا أمارال، وهو تصوير رزين حزين لنضال مهاجرى الشمال الغربى للبقاء على قيد الحياة، خاصة النساء منهم، وفى المدن الصناعية. أما فيلم "مدينة خفيفة" (١٩٨٦)، من إخراج شيكو بوتيليو، فهو مثال جيد على النزعة شبه الواقعية ما بعد الحداثية التى تمارسها جماعة فيلا مادالينا.

وقد اشتركت العديد من المخرجات فى هذا التغيير، فأفلام أنا كارولينا (ولدت عام ١٩٤٣)، مثل "بحر الورود" (١٩٧٧)، و"قلب وأحشاء" (١٩٨٢) (ربما الترجمة الأدق "عاطفة وشجاعة" - المترجم)، و"حلم رقصة فالس" (١٩٨٧)، تمثل نقدًا عنيفًا للمؤسسات الاجتماعية ذات النزعة الجنسية، ومحاولة لإصلاح

الذاتية الجنسية والاجتماعية للنساء من وجهة نظر نسوية. أما فيلم "جانخين، طرق الحرية" (١٩٨٠) من إخراج تيزوكا ياماساكى (ولدت عام ١٩٤٩)، فهو بداية سلسلة من الأفلام التى تستكشف تاريخ المجتمعات المهاجرة وحياتهم. وفى "بارايبا، امرأة قوية" (١٩٨٣)، و"برازيل المحبوبة" (١٩٨٥)، تركز المخرجة على الصراعات الاجتماعية، والمهنية، والجنسية، للصحفيات.

وإحدى أبرز الإستراتيجيات لمواجهة تأثيرات العولمة هى الحصول على دعم مالى من الخارج، سواء فى شكل الإنتاج المشترك، أو بضمان التوزيع العالمى للفيلم. ولكن يحدث غالبًا ـ ولكى يحصل السينمائى على هذه الأموال من جهات دولية عديدة ـ أن يضطر لتكييف الفيلم طبقًا لأذواق جمهور عالمى مفترض. لذلك فإن الأفلام البرازيلية تكون فى الأغلب مقيدة، فهى إما تأتى بلغتين (مزيج من البرتغالية والإنجليزية ـ المترجم) أو بالإنجليزية فقط، وهى تتناول موضوعات وشخصيات وحبكات تلائم ـ أو تستوحى على الأقل ـ الأنماط الفيلمية الهوليوودية الكلاسيكية، وهى تحكى قصصًا "عالمية" فى سياق محلى، وهى تلعب على ما هو غرائبى، وتستغل ما هو نمطى (الكرنفال، الموسيقى، الجنس الغرائبى). ولقد حاول جويرا هذه التوليفة فى وقت مبكر جدًا فى فيلمه "إيرنديرا" (١٩٨٢)، وهو أفضل تصوير سينمائى للواقعية السحرية، من إنتاج برازيلى مكسيكى ألمانى مشترك، كما حاول بابينكو ذلك فى "قبلة المرأة العنكبوت" (١٩٨٥) الذى تم تصويره بالإنجليزية. وهناك أمثلة أخرى، مثل فيلم والتر ساليس جونيور (ولد عام ١٩٥٦) "أرض أجنبية" (١٩٩٥)، الإنتاج البرازيلى البرتغالى المشترك، و"المحطة المركزية" (١٩٩٨)، الذى حقق نجاحًا قوميًا وعالميًا، وحصل على دعم من مؤسسة صاندانس، ووزعت شركة سونى وميراماكس. أما فيلم برونو باريتو (ولد عام ١٩٥٥) "أربعة أيام فى سبتمبر" (١٩٩٧)، فهو ناطق بلغتين، من نمط الفيلم البوليسى السياسى، اشتركت فى إنتاجه شركة كولومبيا، وتم توزيعه على نطاق واسع فى الولايات المتحدة، وترشح للأوسكار، كذلك فيلم "بوسا نوفا" (١٩٩٩)، وهو فيلم آخر بلغتين، يحاول استغلال شهرة وغرابة موسيقى البوب البرازيلية فى العالم، ومن الأفلام الأخرى ذات التيمة الموسيقية

فيلم دييجو "أغنيات الحب من ريو" (١٩٩٤)، و"أورفيو" (١٩٩٩) فى إعادة لفيلم مارسيل كامو الكلاسيكى "أورفيوس الأسود" (١٩٥٩)، مع موسيقى لكايتانو فيلو سو، وبطولة مغنى الراب الشهير تونى جاريدو.

لم يمنع نجاح هذه الإستراتيجية العالمية السينمائيين من البحث عن موضوعات أكثر محلية، مثل دور المثقفين فى "لا أريد أن أتحدث عن ذلك الآن" (١٩٩١) لماورو فارياس، و"ألما كورساريا" (١٩٩٣) لكارلوس رايشنباخ، وعاودت موضوعات الشمال الغربى الظهور فى "المدفع الرشاش" (١٩٩٤)، لخورجى فيورتادو، و"حرب كانودوس" (١٩٩٧) لسيرخيو ريزندى، وكلاهما عن مذبحة تاريخية واحدة، كذلك "منظر طبيعى للذكريات" (١٩٩٦) لخوسيه أراوخو، و"أنا، أنت، هم" (٢٠٠٠) لأندروشا وادينجتون، و"وراء الشمس" (٢٠٠١) لوالتر ساليس جونيور، وتتضمن الأفلام التى تتناول العنف فى المدن "جزيرة الورود" (١٩٨٩) لخورجى فيورتادو، و"الكناسون" (١٩٩٢) لإدواردو كوتينيو، و"سماء ذات نجوم" (١٩٩٦) من إخراج تاتا أمارال، و"شد بطنك" (١٩٩٧) لبيتو برانت، و"تياران" (١٩٩٩) لكارلوس رايشينباخ، و"كارانديرو" (٢٠٠٢) لهيكتور بابينكو، و"أتوبيس ١٧٤" (٢٠٠٢) لخوسيه باديليا وفيليبى لاسيردا، و"مدام ساتا" (٢٠٠٢) لكريم آينوز. ومن الأفلام التى تتناول بشكل مباشر تأثيرات العولمة "رأسمالية متوحشة" (١٩٩٣) لأندريه كلوتزيل.

انظر أيضاً

"السينما القومية"، "السينما الثالثة".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Andrade, Joaquim Pedro de. "Cannibalism and Self-Cannibalism." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 81–83. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995 [1969].

Diegues, Carlos. "Cinema Novo." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 64–67. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995 [1962].

Johnson, Randal. *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1987.

———. "The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960–1990." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 362–86. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

Johnson, Randal, and Robert Stam, eds. *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso, 2000.

Nagib, Lúcia. *The New Brazilian Cinema*. London: I. B. Tauris with Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, 2003.

Rocha, Glauber. "An Esthetic of Hunger." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 68–71. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995 [1965].

———. "From the Drought to the Palm Trees." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 86–89.

———. "The Tricontinental Filmmaker: That Is Called the Dawn." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 76–80. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995 [1967].

Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Edited by John Gledson. London: Verso, 1992.

Stam, Robert, João Luiz Vieira, and Ismail Xavier. "The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 387–472. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995.

كتب هذا الفصل

أنَّا ديل سانتو

أبريل تريجو

كارلوس دييجوس

(ولد فى ماسيو، ألاجواس، البرازيل، فى ١٩ مايو ١٩٤٠)

كارلوس (كاكا) دييجوس من بين الشخصيات الأهم فى السينما البرازيلية. وهو واحد من أوائل السينمائيين الذين قدموا سينمانوفو فى عام ١٩٦٢، باعتباره جزءًا من حركة ثقافية أوسع لتحويل المجتمع البرازيلى، كما كان من أوائل الذين أعلنوا ذوبانها فى السينما البرازيلية، وهو يدعم بقوة سينما المؤلف، وكان يؤمن بأن الالتزام الاجتماعى والنقد السياسى لسينمانوفو يتحققان فقط من خلال حرية فنية غير مقيدة بالجودة التقليدية، وبواسطة الهرطقة السينمائية، والعمل الثقافى الجماعى، وهذا المفهوم لسينمانوفو باعتبارها عملاً جماعيًا لفنانين فرديين، أكثر من كونها مدرسة جمالية، أدى إلى استكشاف أساليب فنية شديدة الاختلاف، بدءًا من الواقعية الجديدة، والنزعة شبه الإثنوجرافية، والأفلام التعليمية للستينيات، وهى المرتبطة بلا شك بالمرحلة الأولى لسينمانوفو وجماليات الجوع، وامتدت أساليبه إلى اعتناقه جماليات الإبهار فى النزعة الاستوائية، واستنكاره الخضوع لسياسات حزبية، أو ما كان يطلق عليه "الدوريات الأيديولوجية".

كان فيلمه الأول كمحترف هو "مدرسة السامبا، متعة الحياة" (١٩٦٢)، وهو جزء من "أكواخ خمس مرات"، ثم "جانجا زومبا" (١٩٦٣)، وهى أفلام تحدد اهتماماته الجمالية والموضوعية: استعادة الجذور التاريخية، والتعبير المعاصر عن الثقافة البرازيلية الأفريقية، وتأثيراتها على الموسيقى الشعبية (السامبا)، والدين (كاندومبلى)، والكرنفال. وفى فيلم "كويلومبو" (١٩٨٤) عاد إلى هذه التيمات، لكن

هذه المرة فى شكل الإنتاج الضخم المبهر الذى يؤكد أكثر على العناصر الأسطورية فى القصة. أما فيلم "شيكا دا سيلفا" (١٩٧٦) فهو تصوير كارنفالى لأحداث تاريخية فى البرازيل عندما كانت قصة واقعة تحت الاستعمار، ويحكى قصة امرأة رقيقة (مستعبدة)، ويصوغ السياسات والاقتصاد من خلال الجنس، والفانتازيا، والنزعة الحسية. أشعل الفيلم شرارة جدال قومى مثمر حول موضوع ما هو "جماهيرى"، وحقق نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر. وموسيقى الفيلم، ورقصاته، ونزعته الحسية، والكرنفالية فى رسم التقاليد وقلب التاريخ، تلائم جميعًا التوليفة التجارية للنزعة الاستوائية.

صنع دييجوس أفلامًا عديدة من بينها "المدينة الكبيرة" (١٩٦٦)، و"الوريثات" (١٩٦٨)، و"المرأة الفرنسية جوانا" (١٩٧٣). وكان فيلم "باى باى برازيل" (١٩٨٠) هو أول أفلامه الناجحة تجاريًا فى الخارج، وربما كان أكثر أفلامه تعقيدًا، سواء على مستوى التيمة أو النظرية. وهو يحكى قصة سالومى، ولورد سيجانو، وأندروينيا، وهم ثلاثة فنانين متجولين فى ريف الشمال الغربى مع سيرك، وتجذب عروضهم جمهور الفلاحين والهنود الحمر فى المدن الصغيرة الفقيرة والمعزولة، حيث لم يصل التليفزيون بعد. ومع الفنانين الثلاثة هناك عازف أكوزديون وزوجته، وهم يحاولون العثور على أماكن لم تلوثها التكنولوجيا الحديثة وثقافة العولمة. إنهم يتجهون إلى منطقة الأمازون، حيث يكتشفون أعمق التناقضات التى أحدثتها العولمة. إنهم سوف يلتقون بعد سنوات مرة أخرى فى برازيليا، لكى يجسدوا بشكل مجازى مسارين مختلفين إلى الحداثة، والفيلم يصور وطنًا ممزقًا بين حداثة غير متسقة وغير عادلة وغير كاملة، واهتمام بالعولمة الاقتصادية. وربما كان من أكثر الأفلام التى تعبر عن التأملات الضاحكة والحزينة معًا فى التأثير الثقافى للعولمة على ثقافة أمريكا اللاتينية، بما فيها الأفلام.

مشاهدات مقترحة

"جانجا زومبا" (١٩٦٤)، "كواندو أو كارنافال شيجار" (١٩٧٢)، "المرأة الفرنسية

جوانا" (١٩٧٣)، "شيكا دا سيلفا" (١٩٧٦)، "باى باى برازيل" (١٩٨٠)، "كويلومبو" (١٩٨٤)، "أورفيو" (١٩٩٩)، "إله وبرازيلى" (٢٠٠٢).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Diegues, Carlos. "A Democratic Cinema." In *Brazilian Cinema*, edited by Randal Johnson and Robert Stam, 99–101. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995 [1977].

Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

أنا ديل سانتو

أبريل تريجو

الكاميــرا

Camera

كاميرا الصورة المتحركة هى الأداة الأساسية للسينمائى، وتستخدم فى اقتناص الصور على الفيلم. مصدر كلمة كاميرا هو "الغرفة المظلمة camera ob- scure" وهى أداة اخترعت خلال فترة عصر النهضة، وهى الجد الأعلى لكاميرات الفوتوغرافيا المعاصرة، وكانت تتألف من غرفة أو صندوق يُمنع عنه الضوء، وله ثقب صغير على أحد جدرانه، وتمر الصورة من خارج "الغرفة" (الكاميرا) خلال هذا الثقب، الذى يقوم مقام العدسة، وتظهر الصورة ـ مقلوبة ـ على الجدار المقابل، وبتصغير حجم هذه "الغرفة المظلمة"، تصبح الكاميرا ذات الثقب الصغير، وأضيف إليها العدسات واللوائح الفوتوغرافية فى القرن التاسع عشر لتخلق الكاميرا الفوتوغرافية.

كانت هناك الكثير من التحسينات التقنية الضرورية حتى تتمكن الكاميرا من تسجيل الصور المتحركة. فكان يجب أن يستبدل بالألواح الزجاجية المستخدمة فى التصوير الفوتوغرافى المبكر شريط فيلم خام مرن، وميكانيزم لشد شريط الفيلم خلال الكاميرا، كما أنه من الضرورى وجود أداة لإيقاف كل كادر لمدة قصيرة أمام العدسة، وغالق ليمنع الضوء بين كل كادر وآخر. وأخيرًا فإن زمن التعريض الطويل الضرورى للفوتوغرافيا فى فترتها المبكرة، وكان يمتد بين عدة دقائق وأكثر من ساعة ـ كان يحتاج إلى اختصاره جدًا من أجل الصور المتحركة، التى تحتاج على الأقل إلى معدل اثنى عشر كادرًا يتم تعريضها كل ثانية لننجح فى الحصول على إيهام بالحركة. وقد تمت هذه التطورات طوال القرن التاسع عشر

على أيدى عدد لا يحصى من المخترعين فى كل أنحاء العالم، وكانت الذروة الحصول على الكاميرا السينمائية فى تسعينيات القرن التاسع عشر، ومعها ولدت الأفلام.

تطور كاميرا الصورة المتحركة

تحدث حركة الصور المتحركة من خلال الإيهام البصرى، فإن ما يتم تسجيله بواسطة الكاميرا، وبالتالى يُعرض على الشاشة، ليس إلا سلسلة من الصور الثابتة يفسرها المخ البشرى على أنها حركة متصلة، بسبب السمات الإدراكية المعروفة باسم "بقاء الرؤية" و"ظاهرة فاى" phi . فمن خلال بقاء الرؤية، يقوم المخ بالاحتفاظ بالصور لجزء من الثانية حتى بعد اختفائها من مجال الرؤية. وفى الفيلم المعروض، يحدث تعاقب لصور ثابتة ومساحات من الظلام، لكن بقاء الرؤية يجعل المتفرج يدرك الحركة وليس صورًا تظهر وتختفى، وبالمثل فإن ظاهرة فاى تخلق مظهر الحركة عندما يعرض فى تعاقب سريع مثيرات متشابهة شديدة التجاور بين بعضها بعضًا (هذا ما يحدث عندما نرى ريشات إطار دراجة يدور كأنه شكل مستدير صلب). وسمات الإدراك هذه ضرورية لرؤية الصور المتحركة.

وتطورت وسائل وألعاب بصرية عديدة خلال القرن التاسع عشر، استفادت من هذه الظواهر الإدراكية، لخلق الإيهام بالحركة فظهرت ثاوماتروب فى عام ١٨٢٥ على يد دكتور جون آيرتون باريس (١٧٨٥-١٨٥٦)، وهى قرص صغير على كل من جانبيه صورة، وعندما يدور القرص تبدو الصورتان ممتزجتين الواحدة بالأخرى كأنهما صورة واحدة. أما فيناكيستيسكوب (١٨٣٢) وزيوتروب (١٨٣٤) فيستخدمان سلسلة من الرسوم تبدو كأنها فى حالة حركة عندما تدور بسرعة، وتشاهد من خلال ثقوب طولية صغيرة، وعند منتصف التاسع عشر، استخدمت الصور الفوتوغرافية فى هذه الألعاب، ولكن بسبب طول زمن التعريض المطلوب، فقد كان من الضرورى التقاط كل صورة على حدة وبعد إعدادها للتصوير، ومع تطور التصوير الفوتوغرافى المتسلسل على يد إدوارد مايبريدج (١٨٣٠-١٩٠٤)

فى عام ١٨٧٧، كان من الممكن عندئذ فقط - وللمرة الأولى التقاط الأحداث تلقائيًا خلال حدوثها.

كان عمل مايبريدج على التصوير الفوتوغرافى المتسلسل ناشئًا عن رهان بمبلغ ٢٥ ألف دولار، ففى عام ١٨٧٢ قام رجل الأعمال ومحافظ كاليفورنيا السابق ليلاند ستانفورد باستئجار مايبريدج، المصور الفوتوغرافى والمخترع الإنجليزى، ليوضح أن الحصان الذى يجرى يرفع حوافره الأربعة عن الأرض فى لحظة ما من جريه، وأثبت مايبريدج ذلك فى عام ١٨٧٧، عندما وضع سلسلة من الكاميرات على جانب مجرى سباق ساكرامنتو، وربط غوالق الكاميرات بأسلاك يتعثر فيها الحصان عندما يمر بها، وكانت نتيجة هذه التجربة سلسلة من صور الحركة المستمرة المنقسمة إلى وحدات فوتوغرافية منفردة. لكن قبل أن يتم تطبيق هذه العملية فى اتجاه تصوير الصور المتحركة، كان يجب تكثيف كاميرات مايبريدج فى كاميرا واحدة، وهذا ما تم إنجازه بواسطة العالم الفرنسى إيتيين جول ماريه (١٨٣٠-١٩٠٤) فى عام ١٨٨٢، من خلال البندقية الفوتوغرافية، التى يمكن أن تلتقط (تُصَوِّب - لاحظ أن shoot لها هذا المعنيان - المترجم) الصور بسرعة اثنتى عشرة صورة كل ثانية، وكانت البندقية الكرونوفوتوغرافية تستخدم فى الأصل لوحًا زجاجيًا دائريًا دوارًا يتم طبع الصور عليه، لكن سرعان ما بدأ ماريه فى استخدام بكرة شريط ورقى، الذى سمح بقدر أكبر من التعريض بسرعة أكبر. ومثل مايبريدج، كان ماريه مهتمًا أساسًا بالتصوير الفوتوغرافى المتسلسل بهدف دراسة الحركة، وليس فى الإمكانية الهائلة للترفيه من خلال الصور المتحركة.

وعند أواخر ثمانينيات القرن التاسع عشر كان هناك العديد من العلماء والمخترعين فى كل أنحاء العالم يعملون لتطوير كاميرا يمكن أن تسجل الحركة. وفى عام ١٨٩١ تقدم المخترع الأمريكى توماس إيه. إديسون (١٨٤٧-١٩٣١) للحصول على حق اختراع نظام للصور المتحركة قام بتطويره أساسًا مساعده فى المعمل ويليام كينيدى لورى (دابيلو كيه إل) ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥). وقدم هذا

النظام كاميرا تدعى كاينيتوجراف (ترجمتها باليونانية "مسجل الحركة")، وآلة رؤية تدعى كاينيتوسكوب (ترجمتها باليونانية "رائى الحركة"). وكان الكاينيتوجراف يستخدم شريط سليولويد مرنًا كان قد ظهر فى الأسواق فى عام ١٨٨٩ بواسطة رجل الأعمال وصاحب المشروعات الأمريكى جورج إيستمان (١٨٥٤-١٩٣٢). وأدخل ديكسون وإديسون ميكانيزم متقطعًا فى الكاميرا يسمح لكل كادر بالوقوف أمام العدسة زمنًا كافيًا حتى ينفتح الغالق ويعرض الفيلم للضوء، كما أضافا ثقوبًا على شريط الفيلم لضمان أن الفيلم سوف يتحرك (داخل الكاميرا) بسرعة منتظمة، وكانت تلك الأداة التى تخلق حركة متقطعة ثم ثباتًا، بالإضافة إلى الثقوب على الشريط، عنصرين أساسيين فى كاميرا الصورة المتحركة، لأنه بدون القدرة على إيقاف الفيلم فإن الصور سوف تبدو مشوشة. استخدم ماريه هذه الأداة المتقطعة فى عام ١٨٨٨، وأصبحت آليات إيقاف الحركة عنصرًا أساسيًا فى كل من الكاميرات وآلات العرض. كما أن الثقوب على الفيلم سمحت لترس ذى مخلب أن يشبك فى الفيلم، ويشده أمام العدسة، كادرًا وراء كادر، لضمان تزامن شريط الفيلم والغالق. وما زالت هذه التقنية مستخدمة فى كاميرات الصورة المتحركة المعاصرة.

وفى البداية، لم يكن إديسون مهتمًا بالصور المتحركة كشكل من أشكال الترفيه والتسلية فى حد ذاتها، فقد كان هدفه هو استخدام كاينيتوجراف لكى يقدم الصور المصاحبة لآلة الفونوغراف التى اشتهر بها، برغم أن محاولاته فى تزامن الصوت والصورة فى الآلتين لم تنجح فى النهاية. لقد شعر إديسون بأنه من المربح أكثر عرض أفلامه فى آلة فرجة منفردة بدلاً من عرضها على جمهور كبير، لذلك قدم كاينيتوسكوب، وهو آلة تسمح للفرد أن يتفرج على أفلام قصيرة طول الواحد حوالى خمسين قدمًا (حوالى ثلاثين ثانية). وكانت دكاكين كاينيتوسكوب قد بدأت فى الظهور عبر البلاد منذ عام ١٨٩٤، وفيها يمكن للناس دفع حوالى خمسة وعشرين سنتًا للفرجة على هذه الأفلام القصيرة، أو تسمع الصوت المسجل على الفونوغراف المنفرد.

وفى الوقت الذى كانت معامل إديسون تجرى تحسينات على كاينيتوجراف وكاينيتوسكوب، كان الأخوان الفرنسيان أوجست لوميير (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨) يطوران آلة يمكن أن تستخدم كاميرا، وطابعة، وآلة عرض، تدعى سينماتوغراف، وأكملاها فى عام ١٨٩٥، وكانت من الناحية التقنية مشابهة لكاينيتوجراف إديسون فى استخدامها الحركة المتقطعة وشريط الفيلم ذى الثقوب. لكن الفرق الأساسى بين الآلتين أن السينماتوغراف تستطيع بالإضافة إلى تسجيل الصور أن تطبعها وتعرضها أيضًا، كما أن السينماتوغراف كانت خفيفة الوزن وتدار باليد، مما سهل على الأخوين لوميير أن يأخذا الكاميرا الخاصة بهما فى موقع التصوير، ويصورا أفلامًا تسجيلية قصيرة (تدعى حقائقية actualities) وتتضمن مشاهد من الحياة اليومية، مثل "العمال يغادرون مصنع لوميير"، و"وصول قطار"، و"تغذية طفل"، و"الساقى يبتل". كان الكاينيتوجراف ـ على النقيض ـ يزن مئات عديدة من الأرطال، لإصرار إديسون على تشغيله بالكهرباء، مما جعل من الضرورى تزويده ببطارية ثقيلة. وبسبب ذلك، كانت أفلام إديسون الأولى يتم تصويرها فقط فى الإستوديو الخاص به، وتتألف بشكل عام من مشاهد معدة تتضمن راقصين، ولاعبى أكروبات، ورجالاً أقوياء، وممثلين مشهورين، وممثلى فودفيل معاصرين. وأيضًا على عكس أفلام إديسون، التى كانت تعرض بشكل منفرد لشخص واحد فى كاينيتوسكوب، فإن الأفلام التى تصنعها سينماتوغراف لوميير كانت تعرض على شاشة أمام جمهور. وفى ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥، قدم الأخوان لوميير عرضًا لأفلامهما التسجيلية فى "جراند كافيه" فى "بوليفار دى كابوسين" فى باريس، بفرنك واحد مقابل الدخول، وكان ذلك هو أول عرض تجارى لأفلام تعرض أمام جمهور، وكان رد فعل إديسون على نجاح سينماتوغراف والكاميرات المحمولة الأخرى فى عام ١٨٩٦، عندما طور كاميرا خفيفة الوزن لكى يصور أفلامًا تسجيلية فى مدينة نيويورك. وفى العام ذاته، صنع آلة عرض من كاينيتوسكوب، تدعى فيتاسكوب.

إن العديد من سمات كاميرا الصور المتحركة الحديثة كانت موجودة فى كاينيتوجراف، والسينماتوجراف، والكاميرات الأولى الأخرى. فكاميرتا إديسون

ولوميير كانتا تستخدمان الشريط مقاس ٣٥ مم، والذى يبقى معياريًا فى الصناعة حتى اليوم. كما أن السينماتوجراف - ثم كاينيتوجراف فى النهاية - تدوران بسرعة ستة عشر كادرًا كل ثانية، وهى سرعة كانت مستخدمة طوال فترة السينما الصامتة. كما أن أجزاء الكاميرا الأخرى، مثل استخدام قاعدة شريط مرن وشفاف، وميكانيزم المخلب المتقطع لتحريك الفيلم إلى الأمام ثم إيقافه فى كل كادر، والفيلم ذى الثقوب، والغالق الذى يمنع الضوء بين الكادرات، تم تطويرهما جميعًا على أيدى مخترعى كاميرات الصورة المتحركة المبكرة.

تشريح الكاميرا

هناك أنواع عديدة من كاميرات الصورة المتحركة، من أحجام مختلفة، وتؤدى العديد من الأغراض لكن لكل الكاميرات التركيب الأساسى نفسه فالمكونات الرئيسية فى الكاميرا هى: فيلم حساس للضوء، وعلبة لا ينفذ منها الضوء، وآلية بتحريك الفيلم، وعدسة، وغالق. ولمعظم الكاميرات عدد من السمات الأخرى، مثل محدد المنظر (الفتحة التى ينظر منها المصور ليرى ما يصوره - المترجم)، ومخازن الفيلم الخام التى يمكن فصلها وتركيبها، ومساعد الفيديو (توصيلة لإمكانية رؤية ما يتم تصويره على شاشة مراقبة - المترجم)، لكن المكونات الأساسية هى ذاتها فى كل الكاميرات (فيما عدا الكاميرات الرقمية).

وشريط الفيلم المستخدم الآن فى كاميرات الصور المتحركة يشبه كثيرًا الفيلم الذى كان مستخدمًا فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، فهو يتكون من مستحلب مفرود على قاعدة مرنة وشفافة. وحتى عام ١٩٥١، كانت هذه القاعدة مصنوعة من نيترات السليولوز، لكنها كانت مادة سريعة التلف إلى حد كبير، ومعرضة للحريق والتحلل. ومنذ الخمسينيات استخدمت مادة آمنة غير قابلة للاشتعال، وهى فى العادة ثلاثى أسيتات السليولوز (خلاَّت)، أو قاعدة أكثر احتمالاً وثباتًا مصنوعة من البوليستر المخلق، وبالإضافة إلى المستحلب (الحساس للضوء والمفرود على القاعدة - المترجم)، يحتوى شريط الفيلم على

ثقوب من الجانبين، تستخدم لجذب الشريط حتى يتوقف أمام العدسة، كما أن شريط الفيلم الناطق يحتوى على جانب مخصص للصوت على الحافة.

يوضع الفيلم فى خزانة (A)، وهى وحدة لا تنفذ الضوء، يمكن فكها وتركيبها فى الكاميرا، وتثبت فى الكاميرا. يبدأ الفيلم الخام فى بكرة التغذية (B)، وبعد أن يدور دورته فى الكاميرا بعد تعريضه تتلقفه بكرة الاستلام (C)، فى جزء خاص من المخزن. وهناك أنواع مختلفة من المخازن لكاميرات الصور المتحركة، وأكثرها شيوعًا هى مخازن الاستبدال، حيث بكرة التغذية موجودة أمام بكرة الاستلام مباشرة فى غرفة بيضاوية أعلى الكاميرا. أما المخزن متحد المحور فيتم تركيبه خلف الكاميرا، وفيه تكون البكرتان متوازيتين، وهو أقل شيوعًا من مخزن الاستبدال، لكن فائدته تكمن فى حجمه الأصغر مما سهل التصوير فى أماكن أضيق. أما المخزن سريع التغير فيحتوى على أجزاء من آلية الكاميرا داخل المخزن ذاته، مما يجعل المخزن أثقل وأكثر تكلفة، لكنه يسمح بتغيير أسرع للفيلم الخام، وهذه المخازن تكون فى العادة بتصميم اتحاد المحور، ويتم تركيبها من خلف الكاميرا، وتحمل المخازن كميات مختلفة من الفيلم الخام، طبقًا لأحجامها، وعادة ما تحمل مخازن كاميرات ٣٥ مم بكرة طولها ٤٠٠ قدم (أربع دقائق بسرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية)، أو ألف قدم (عشر دقائق)، أو ألفى قدم (عشرين دقيقة). وحجم البكرة المعتادة فى كاميرات ١٦ مم هو ٤٠٠ قدم (إحدى عشرة دقيقة بسرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية)، لكن هناك أحجامًا أخرى أيضًا.

وهناك آلية لتحريك الفيلم - أو موتور - يسد الفيلم من بكرة التغذية فى المخزن، لتمرره أمام العدسة وفتحة العدسة. وباستثناء كاينيتوجراف إديسون - الذى كان يحتوى على موتور يعمل بالبطارية - فقد كانت الكاميرات الأولى تدار يدويًا، وكان ينتج عن ذلك سرعات غير منتظمة للفيلم، واحتمال تعريض غير متسق للضوء، حيث إن الكادرات كانت تقف أمام العدسة لفترات متفاوتة من الزمن. وكان إدخال الموتورات التى تعمل بالكهرباء يعنى أن الفيلم يدور فى الكاميرا بسرعة ثابتة ٢٤ كادرًا كل ثانية. والموتورات فى الكاميرات الحديثة يمكن

أن تعطى أيضًا سرعات مختلفة، وذلك مفيد فى الحصول على تأثير الحركة السريعة (بإبطاء سرعة دوران الفيلم فى الكاميرا)، أو الحركة البطيئة (بدوران الفيلم على نحو أسرع فى الكاميرا).

وقبل أن يصل الفيلم مباشرة إلى المنطقة أمام العدسة يصنع لولبًا يدعى لولب لاثام (D)، الذى طورته عائلة لاثام (وود فيل لاثام (١٨٣٧-١٩١١) وابناه جارى وأوتواى) حوالى ١٨٩٥، كطريقة لمنع الفيلم من أن ينقطع وهو يدور داخل الكاميرا. وبوجود هذا اللولب فوق العدسة وتحتها، يحدث توزيع للضغط على الفيلم، بما يسمح بأطوال أكبر واحتمال أقل للقطع والتمزق. وبمجرد أن يمر الفيلم بلولب لاثام، يتم جذبه إلى مكانه أمام بوابة الفيلم بواسطة المخلب، الذى يدفع الفيلم باستخدام حركة متقطعة، ويوقفه فى بوابة الفيلم ليتم تعريض الكادر للضوء، وتحتوى بوابة الفيلم (E) على لوحين يساعدان على الإمساك بالفيلم خلال فترة التعريض، وللوح الأمامى كادر مفتوح مستطيل يسمح للضوء بأن يمر ليسقط على الفيلم، ويسمى لوح فتحة العدسة، وحواف هذا المستطيل تدعى فتحة العدسة (F) وتشكل حواف الفيلم. أما اللوح الخلفى، الذى يمسك بالفيلم ليظل مستويًا، فيطلق عليه لوح الضغط.

يقف الفيلم لجزء من الثانية فى بوابة الفيلم، وينفتح الغالق ليسمح للضوء بأن يمر من خلال العدسة (G) وفتحة العدسة، ليسقط على الفيلم. والغرض من العدسة هو تركيز الأشعة الضوئية من المشهد أمام الكاميرا لتتجمع على الفيلم. وهناك نوعان أساسيان من العدسات: العدسات الأساسية ذات البعد البؤرى الثابت، وعدسات الزووم التى يمكن تغيير بعدها البؤرى. ويشير البعد البؤرى إلى حجم العدسة، ويؤثر فى طريقة ظهور الصورة على الفيلم، والعدسات ذات البعد البؤرى الأقل من ٢٥ مم، وتدعى العدسات واسعة الزاوية، تلتقط منطقة أوسع من عدسات تيليفوتو (العدسات ذات البعد البؤرى الأكبر من ٥٠ مم)، والتى يمكن أن تصور أشياء على مسافات أبعد لكنها تعطى لقطة أضيق. كما تنقسم عدسات الكاميرات أيضًا طبقًا لكمية الضوء التى تسمح بمرورها فيها، وهو ما يعرف بسرعة العدسة،

ويعبر عنه باسم f-stop أو t-stop، وكلما قل الرقم تكون كمية الضوء المسموح بمرورها أكبر، وتكون العدسة أسرع (أكثر حساسية ـ المترجم). ويتم تثبيت العدسة فى مكان تركيبها على الكاميرا، وكانت الكاميرات الأقدم تستخدم مجموعة من العدسات المجمعة، تحتوى على ثلاث أو أربع عدسات أساسية ذات أبعاد بؤرية مختلفة، يمكن تدويرها لوضع إحداها فى مكانها من الكاميرا.

وفى الوقت الذى يتوقف فيه الفيلم أمام العدسة، ينفتح الغالق (H) ليسمح للضوء بالدخول من فتحة العدسة. وبعد تعريض الفيلم للضوء، يغلق الغالق ويتقدم الفيلم إلى الكادر التالى، وإذا لم ينغلق الغالق تمامًا قبل أن يبدأ الفيلم فى الحركة، فسوف يحدث تشوشًا فى الصورة، والشكل الأساسى للغالق هو القرص الدوار، وسرعة الغالق المعتادة ـ أو زمن التعريض ـ عند التصوير بسرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية، هى جزء من خمسين جزءًا من الثانية. وبعض أنواع الغالق يمكن تغيير سرعتها، ويمكن ضبطها للحصول على أزمنة تعريض أطول وأقصر. وبمجرد أن ينغلق الغالق، يتقدم الفيلم الذى تم تعريضه، ويستمر عبر لولب آخر تحت بوابة الفيلم، وينتهى فى بكرة الاستلام فى مخزن الفيلم.

ويستطيع مشغل الكاميرا أن يرى ما يتم تسجيله بالنظر من خلال محدد المنظر فى الكاميرا، ومعظم الكاميرات اليوم تستخدم محدد منظر عاكسًا، يسمح لمشغل الكاميرا بأن ينظر من خلال عدسة الكاميرا، المعروفة أيضًا باسم عدسة الالتقاط. وكانت الكاميرات القديمة تستخدم محدد منظر غير عاكس، وهو يستخدم عدسة منفصلة لذلك كان أقل دقة، ويعمل محدد المنظر باستخدام مجموعة من المرايا تعكس الضوء من العدسة إلى شاشة رؤية تعرض المعلومات التى تهم مشغل الكاميرا، مثل حدود الكادر، وبديل محدد المنظر هو أداة الفيديو المساعدة، التى تسمح لأكثر من شخص بأن يرى الصورة من الكاميرا، وهى شبيهة بمحدد المنظر حيث إنها تعكس الضوء من عدسة الالتقاط وترسله كصورة إلى شاشة تكون فى هذه الحالة شاشة مراقبة بالفيديو يمكن وضعها بالقرب من الكاميرا، وتكون جودة الصور والألوان على شاشة مراقبة الفيديو أقل ما يمكن

تسجيله بالفعل بواسطة الكاميرا، لذلك فإنها لا تستخدم لقياس ما سوف يبدو عليه المنتج النهائى، ولأن أداة مراقبة الفيديو غير مثبتة بالكاميرا، فإن إحدى فوائدها المهمة تكون فى لقطة الرافعة (الكرين) أو الكاميرا المحمولة على اليد، أو أية لقطة أخرى لا يستطيع فيها مشغل الكاميرا أن ينظر من خلال محدد المنظر.

وفى الوقت الذى تعمل فيه الكاميرات بالطريقة الأساسية نفسها، فإن حجم شريط الفيلم يختلف طبقًا لنوع الكاميرا، بما يؤثر على حجم الصورة التى يتم عرضها وشكلها. وهناك أربعة مقاسات معيارية للأفلام - تبعًا لعرضها (طول عرض الكادر) - وهى: ٨ مم، ١٦ مم، ٣٥ مم، ٧٠ مم (هذه الأرقام تشير إلى العرض الفعلى لشريط الفيلم بالمليمترات). وهذه المقاسات تستخدم لأغراض مختلفة، وتعطى أنواعًا وجودات مختلفة للصورة، فكلما زاد عرض الفيلم أعطى صورة ذات جودة أفضل، لأنها تعطى حجمًا أكبر للكادر يتيح فرصة أكبر للتفاصيل. ومع ذلك فإنه كلما زاد حجم الكادر، كان أكثر تكلفة فى استخدامه، وتصبح الأداة أثقل وأعقد. ومقاس الفيلم المعيارى فى الصناعة، والمستخدم أكثر فى أغلب الأفلام الروائية، والإعلانات، وأفلام التليفزيون، هو ٣٥ مم، وهو يقارب الحجم الذى كان مستخدمًا فى كاينيتوجراف إديسون، وسينماتوجراف الأخوين لوميير، وكان هو الأكثر استخدامًا طوال تاريخ السينما. وفى معظم دور العرض السينمائية تتطلب آلات العرض أفلامًا من مقاس ٣٥ مم.

وفى العشرينيات دخل مقاس ١٦ مم، بهدف إتاحة بديل أقل تكلفة من الفيلم مقاس ٣٥ مم. ولأن حجم الكادر ١٦ مم يقارب ربع حجم الكادر ٣٥ مم، تكون الصورة فيه أقل دقة. ومع ذلك فإن كاميرات ١٦ مم أصغر وأخف كثيرًا من كاميرات ٣٥ مم، وإمكانية حملها تجعلها مثالية للسينمائيين التسجيليين، كما أنها تستخدم كثيرًا بالنسبة للسينمائيين الطليعيين والتجريبيين، الذين يفضلون إمكانية حملها، وقلة تكاليفها، ومرونتها، فحجم ووزن كاميرات ١٦ مم و ٨ مم يتيحان حرية حركة الكاميرا، ويزيلان الكثير من العوائق التى تظهر مع كاميرا ٣٥ مم، كما أن حبيبات الصورة للفيلم الخام المستخدم فى هذه الكاميرات يمكن

استخدامها بواسطة السينمائيين التجريبيين لخلق تأثيرات مثيرة، وبفضل تعدد استخدامها وسهولته، فإن الكاميرات ١٦مم و٨ مم كانت المفضلة للسينمائيين الذين يعملون خارج التيار الرئيسى.

لقد دخل الشريط مقاس ٨ مم لأول مرة إلى عالم السينمائيين الهواة فى عام ١٩٣٢ ليصبح شائعًا، ولأنه مصنوع من تقسيم الشريط ١٦ مم من منتصفه، فإن الشريط مقاس ٨ مم له ثقوب على جانب واحد فقط، وتم صنع سوبر ٨ بواسطة شركة كوداك فى عام ١٩٦٥، مثل شريط سوبر ١٦ الذى تم تطويره فى السبعينيات، ليكون قادرًا على تسجيل صورة أكبر على كل كادر، وبسبب قلة تكاليفه وسهولة استخدامه فى الكاميرات المحمولة، فإن شريط ٨ مم وسوبر ٨ ظل سنوات عديدة هو الأكثر استخدامًا فى أفلام الهواة والأفلام المنزلية، برغم أن شهرته قد تراجعت بسبب الفيديو الرقمى.

وأكبر مقاس مستخدم هو ٧٠ مم، والذى يعطى تفاصيل ووضوحًا أجمل، لكنه عالى التكلفة جدًا، والفيلم الذى يقال عنه إنه ٧٠ مم يستخدم ٦٥ مم للصورة والثقوب، و٥ مم لشريط الصوت. والأفلام التى تعرض بمقاس ٧٠ مم تستخدم عدسات مشوهة، وهى التى تضغط الصورة لتلائم الفيلم مقاس ٣٥ مم، ثم تفك ضغط الصورة خلال مرحلة العرض لاستعادة الحجم الأصلى. ومقاس ٧٠ مم موجود حاليًا بشكل متزايد فى مدن ملاهٍ، وكجزء من عروض ثلاثية الأبعاد مثل أفلام عالم والت ديزنى "حبيبى، لقد قلصت الجمهور"، وجولات ديزنى لاند مثل "رحلات النجوم". وأفلام إيماكس - أكبر مقاس مستخدم اليوم - تستخدم مقاس ٦٥ مم، لكنها تضع الكادرات بشكل أفقى على شريط الفيلم وليس رأسيًا.

وهناك تنويعة واسعة من الكاميرات متاحة للسينمائيين، تبعًا لاحتياجاتهم. إن كاميرات بوليكس تساعد السينمائيين الطلبة، والمستقلين، والهواة، على الحصول على كاميرات ١٦ مم وسوبر ١٦ منخفضة التكاليف وعالية الجودة ومتعددة الأغراض. وفى عام ١٩٣٧، قدمت شركة "آرى" أول كاميرا ٣٥ مم ذات غالق بمرآة عاكسة، تسمح لمشغل الكاميرا أن يضبط الكادر والبؤرة باستخدام محدد

المنظر، كما أن شركة "آرى" قدمت كاميرا ١٦ مم احترافية بالغالق ذى المرآة العاكسة نفسه فى عام ١٩٥٢، ومنذ ذلك الحين أصبحت كاميرات آرى هى السائدة فى تصوير أفلام ١٦ مم من الشركة الفرنسية إكلير ملائمة تمامًا لتحقيق تسجيل صوتى متزامن، وخفيفة بما فيه الكفاية لتسمح بأن تحمل على اليد، وقد استخدمت كثيرًا فى "سينما الحقيقة" cinema verity وأفلام الموجة الجديدة فى الخمسينيات والستينيات. وكاميرات ميتشيل التى أنتجت فى العقد الثانى من القرن العشرين مشهورة بثباتها وإمكانية الوثوق بها، بالإضافة إلى قدراتها فى تحقيق المؤثرات الخاصة، كما استخدمت كاميرات ميتشيل بكثافة فى إنتاج أفلام الشاشة العريضة بمقاس ٦٥ مم و ٧٠ مم. وتقدم بانافيجان كاميرات ١٦ مم، ٣٥ مم، ٦٥/٧٠ مم، وكاميرات رقمية، وعدسات، ظلت مستخدمة فى صنع الأفلام الروائية الطويلة فى هوليوود منذ الخمسينيات.

تطورات تكنولوجية

فى الوقت الذى ظلت فيه المكونات الأساسية للكاميرا فى جوهرها هى ذاتها عبر السنين، فقد كانت هناك العديد من التطورات التقنية التى كان لها تأثير مهم على أسلوب الصورة المتحركة وجمالياتها، فقد خلق قدوم الصوت فى أواخر العشرينيات مشكلات للسينمائيين، لأن الكاميرات المستخدمة خلال فترة السينما الصامتة كانت تصدر ضجيجًا عاليًا بما لا يسمح باستخدامها فى الأفلام الناطقة، كما أن الميكروفونات الحساسة المستخدمة فى الأفلام الناطقة الأولى كانت تلتقط أقل ضجيج صادر عن الكاميرات، لذلك كان من الضرورى وضع الكاميرا فى صندوق مانع للصوت، يمكن تحريكه ولكن فى أقل الحدود، برغم أن السينمائيين كانوا يبتكرون طرقًا لتحريك الكاميرا، واستخدمت بعض الإستوديوهات طرقًا أخرى غير صناديق الكاميرا للتقليل من ضجيجها، بما فى ذلك علب مانعة للصوت، أو حتى تغطية الكاميرا بالبطاطين. ومن المشكلات الأخرى للأفلام الناطقة الأولى هى ما يجب فعله بشأن شريط الفيلم ذاته، فالفيلم الصامت يستطيع أن يستخدم كل مساحة الكادر لتسجيل الصورة، لكن إضافة شريط

الصوت على حافة شريط الفيلم الناطق كانت تعنى أن تناسب أبعاد الكادر (نسبة الارتفاع إلى العرض فى الكادر) قد تغير، وتم حل المشكلة باختزال جزء من أعلى وأسفل كل كادر لكى يتحقق التناسب المعيارى لأبعاد الشاشة ١: ١,٣٧.

وكان لظهور الكاميرات المحمولة خفيفة الوزن من مقاس ١٦ مم، والتى تتيح تسجيل صوت متزامن، تأثير هائل على صناعة الأفلام التسجيلية، خاصة فى الأسلوب التسجيلى المعروف باسم "سينما الحقيقة" والسينما المباشرة. وفى عام ١٩٤٠ قام المصنعون بتطوير نظم ١٦ مم محمولة لكى تفى باحتياجات نوعين من المستخدمين: العسكريين الذين كانوا يستخدمون هذا النوع لأفلام التدريب، وصناعة التليفزيون الوليدة، وبدأ السينمائيون التسجيليون فى الخمسينيات والستينيات فى استخدام هذه الكاميرات لتصوير الأحداث وهى تقع فى اللحظة نفسها، وكانت الكاميرات الخفيفة المحمولة على اليد من مقاس ١٦ مم أساسية لهذا النوع من صناعة الأفلام، لأنها تسمح للمخرج بتسجيل النشاطات عند حدوثها، دون أن تعوقه أدوات معوقة أو ضرورة وجود طاقم كبير للتصوير، مع تسجيل الصوت المتزامن، حيث يكفى شخصان للقيام بالتصوير. والأمثلة على الأفلام التى صنعت بهذه الطريقة فيلم "أولية" (١٩٦٠)، والذى تتبع جون إف كينيدى وهيوبيرت همفرى خلال المراحل الأولية للانتخابات الرئيسية فى عام ١٩٦٠، وفيلم "لا تنظر خلفك" (١٩٦٧) والذى يسجل تفاصيل رحلة بوب ديلان الموسيقية البريطانية فى عام ١٩٦٥، و"المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، والذى يسجل لنشاطات الطلبة اليومية فى مدرسة ثانوية فى فيلادلفيا.

وكان التغير الكبير فى كاميرات الصورة المتحركة هو ظهور التقنية الرقمية. لقد استخدمت الكاميرات السينمائية الرقمية لأول مرة فى الصناعة فى التسعينيات، ومنذ ذلك الوقت كان لها تأثير كبير على الطريقة التى تصنع بها الأفلام، فاستخدام التقنية الرقمية يمكن أن يوفر الوقت خلال الإنتاج بطرق عديدة، فمن خلال الفيديو الرقمى يستطيع المخرج والمصور السينمائى أن يشاهد ما تم تصويره توًا، ودون انتظار وصول اللقطات اليومية من المعامل بعد

تحميضها، كما أن التقنية الرقمية تتخلص من تكاليف تحميض الفيلم، وهى أسهل فى العمل فى مرحلة المونتاج أو خلق المؤثرات الخاصة، وعلى عكس شريط الفيلم الخام (المصنوع من السليولويد)، فإن الوسائط الرقمية يمكن نسخها مرات عديدة دون فقدان الجودة، كما أن الصورة لا تتحلل مع الزمن، ولأن الكاميرات الرقمية أصغر وأخف وزنًا من الكاميرات ٣٥ مم، فإنها تسمح باستخدام تقنيات "سينما الحقيقة" والسينما المباشرة التى كانت فى السابق قاصرة على كاميرات ١٦ مم. لقد تزايدت الأفلام المصنوعة بالفيديو الرقمى منذ نهاية القرن الماضى، مثل فيلم "ضحايا بالمصادفة" (٢٠٠٤)، و"حرب النجوم: الجزء الثانى - هجوم المستنسخين" (٢٠٠٢)، و"حرب النجوم: الجزء الثالث - انتقام سيث" (٢٠٠٥). ومع ذلك، وبرغم المزايا العديدة، فإن هناك نقائص فى استخدام التقنية الرقمية، فلأن معظم الأفلام تعرض على آلات ٣٥ مم، فإن من الضرورى نقل الفيديو الرقمى إلى شريط سليولويد من أجل التوزيع. وعلاوة على ذلك، فإن بعض السينمائيين يصرون على أن أكثر الصور الرقمية دقة لا تمكن مقارنتها بالجودة غير الدقيقة أو غير الكاملة لصورة فيلم السليولويد التقليدية.

انظر أيضًا:

"التصوير السينمائى"، "السينما التسجيلية"، "الفيلم الخام"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Ascher, Steven, and Edward Pincus. *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age.* New York: Plume, 1999.

Auer, Michel. *The Illustrated History of the Camera from 1839 to the Present.* Translated by D. B. Tubbs. Boston: New York Graphic Society, 1975.

كتب هذا الفصل

كريستين أندرسون واجنر

توماس ألفا إديسون

(ولد فى ميلانو، أوهايو، فى ١١ فبراير ١٨٤٧، وتوفى فى ١٨ أكتوبر ١٩٣١)

فى سنواته المبكرة كان توماس إديسون يعمل عامل تلغراف، وكانت اختراعاته الأولى متعلقة بالتلغراف الكهربى، ومع الزمن قدم كاميرا الصورة المتحركة، كاينيتوجراف، وآلة الفرجة، كاينيتوسكوب، للجمهور فى عام ١٨٩٤، ومنذ ذلك الحين حقق مكانة شبه أسطورية، وكان العديد من اختراعاته - بما فى ذلك المصباح الكهربى (١٨٧٩) والفونوغراف (١٨٧٧)، ناجحة بدرجة كبيرة وجعلته أهم مخترع أمريكى فى زمنه، لذلك فإن الجماهير كانت مستعدة لقبول أن إديسون كان هو المخترع الوحيد للوسيط الجديد للصورة المتحركة، وقبل إديسون بسعادة هذه السمعة. لكن يوجد اليوم قدر كبير من الجدال حول دور إديسون فى اختراع الصور المتحركة، ويقول بعض الأشخاص إنه كان القوة الخلاقة الرئيسية، أو إن الآخرين كانوا مساعديه، خاصة دابليو كيه إل ديكسون، الذين قاموا بمعظم العمل، وإن إديسون استعار أو حتى سرق أفكارهم ومجهوداتهم. وفى أغلب الظن فإن الحقيقة تكمن فى مكان ما بين هذين الادعاءين.

كان إديسون مهتمًا فى البداية بالصور المتحركة كعنصر مكمل للفونوغراف الذى اخترعه، وسرعان ما تخلى عن محاولات جمع الصور المتحركة والصوت المتزامن باعتبارها غير عملية، ولكن فى الوقت ذاته بدأت دكاكين كاينيتوسكوب فى التكاثر عبر البلاد، والتى تقدم أفلامًا قصيرة ثم صنعها فى إستوديو "ماريا السوداء" لدى إديسون، والتى تقدم فنانى أداء من عالم الفودفيل، والرقص، والأكروبات، والرجال الأقوياء، بالإضافة إلى مباريات الملاكمة ومبارزات الديوك.

وكانت آنى أوكلى تقدم نمرًا فى عرض بافالو بيل، وأحد الأفلام الجماهيرية فى تلك الفترة كانت "القبلة" (١٨٩٦) الذى صنع فى إستوديو فى "ماريا السوداء".

ولأن أرباح إديسون جاءت أساسًا من مبيعات آلات كاينيتوسكوب، فإنه لم يكن مهتمًا بعرض الأفلام على شاشة، لكن نجاح عروض الأفلام المعروضة على شاشة فى أوربا جعله يراجع موقفه، وفى أبريل ١٨٩٦ قدم أول عرض تجارى لصور متحركة على شاشة بواسطة آلة عرض تدعى فيتاسكوب، وبعدها أصبحت الأفلام وليست الآلات هى أهم مصدر لأرباح شركته، وبرغم التركيز المتزايد على صنع الأفلام، استمر إديسون فى تطوير تقنيات جديدة، وفى بداية العقد الثانى من القرن العشرين دعم عمل عدد من المخترعين الذين يحاولون صنع فيلم ملون، لكن المشروع فشل مثل مشروعات أخرى له، وبرغم أن كاميرا الصور المتحركة وآلة العرض اللتين اخترعهما إديسون كانتا متزامنتين، واستخدمتا تقنية مشابهة للعديد من الكاميرات وآلات العرض، فقد حصل إديسون على حق اختراع هذه الآلات، مما أدى إلى قمع منافسى شركته التى أسسها لهذا الغرض فى عام ١٩٠٨، حتى عام ١٩١٥ عندما حُكم عليه قضائيًا بانتهاك قانون منع الاحتكار. وتقاعد إديسون فى عام ١٩١٨ عن صناعة الصور المتحركة التى ساهم فى خلقها.

مشاهدات مقترحة

"تسجيل عطسة على كاينيتوسكوب إديسون فى ٧ يناير ١٨٩٤ (عطسة فريد أوت)، "إعدام مارى، ملكة إسكتلندا" (١٨٩٥)، "القبلة" (١٨٩٦)، "مستر إديسون يعمل فى معلمه الكيميائى" (١٨٩٧)، "إعدام زولجوز، مع بانوراما لسجن أوبيرن" (١٩٠١)، "العم جوش فى عرض الصور المتحركة" (١٩٠٢)، "حياة رجل إطفاء أمريكى" (١٩٠٣)، "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، "حلم عفريت سندويتش الجبن" (١٩٠٦)، "ماذا حدث لجين؟" (١٩١٢).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Dickson, W. K. L, and Antonia Dickson. *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph.* New York: Arno Press, 1970. Originally published in 1895.

Hendricks, Gordon. *The Edison Motion Picture Myth.* Berkeley: University of California Press, 1961.

Israel, Paul. *Edison: A Life of Invention.* New York: Wiley, 1998.

Musser, Charles. *Thomas A. Edison and His Kinetographic Motion Pictures.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1995.

Spehr, Paul C. "Some Still Fragments of a Moving Past: Edison Films in the Library of Congress." *The Quarterly Journal of the Library of Congress* 32, no. 1 (January 1975): 33–50.

كريستين أندرسون واجنر

ريتشارد ليكوك

(ولد فى لندن، إنجلترا، ١٨ يوليو ١٩٢١)

تربى ريتشارد ليكوك فى مزرعة الموز التى امتلكها أبوه فى جزر الكنارى. وعندما بدأ الالتحاق بمدرسة داخلية فى إنجلترا، أراد أن يجد طريقة ليجعل رفاقه يعرفون كيف تكون الحياة فى المزرعة، لذلك قام فى سن الرابعة عشرة من عمره بصنع فيلمه الأول "موز جزر الكنارى (١٩٣٥)، لكى يوضح لهم كيف كانت الحياة هناك، وطوال الجزء الأكبر من حياته المهنية، كان دافعه لصنع الأفلام هو الرغبة فى إخبار الناس "كيف تكون الحياة" فى المكان الذى يصور فيه الفيلم. لقد كان يشعر دائمًا أن هدف السينمائى التسجيلى هو ملاحظة - وليس توجيه - الحدث، وعمل على تطوير كاميرا محمولة ذات نظم صوتية متزامنة لكى يفى بهذا الهدف، بما يتيح له أقصى مرونة فى صنع الفيلم بأقل قدر من التدخل.

أدى ليكوك خدمته العسكرية فى جيش الولايات المتحدة عامل كاميرا فى المعارك خلال الحرب العالمية الثانية، وبعد ذلك عمل مصورًا بالقطعة للعديد من الوكالات الحكومية ولعدد من المخرجين، بما فى ذلك السينمائى التسجيلى الرائد روبرت فلاهيرتى فى فيلم "قصة لويزيانا" (١٩٤٨). ولأنه كان محبطًا على الدوام بأن الكاميرات وأجهزة الصوت المعقدة، فقد كان يشعر بأن من الصعب عليه تسجيل الأحداث وقت حدوثها، وبرغم أنه وجد بعض الطرق الإبداعية للالتفاف حول هذه المشكلة، مثل التصوير بكاميرا محمولة على اليد ثم إضافة صوت غير متزامن بعد ذلك على الصورة، فقد وجد أن بعض الحلول غير كافية.

وفى الخمسينيات بدأ ليكوك التعاون مع المصور الصحفى روبرت درو، وفى عام ١٩٦٠ كان قد طور كاميرا محمولة ١٦ مم ذات صوت متزامن وجهاز تسجيل. وتزامن الصوت مع الصورة يتضمن ربط الكاميرا ومسجل الصوت معًا، بما يساعد الأداتين على الدوران بالسرعة نفسها تمامًا، وشعر ليكوك ودرو بأن السينمائى التسجيلى يجب أن يكون ملاحظًا محايدًا، ويقترب من الحدث دون أن يتدخل فيه - وهو أسلوب أتاحته له المعدات الجديدة، وهو الأسلوب الذى عرف فيما بعد باسم السينما المباشرة. وكان أول فيلم صنع بهذه الأداة هو "أولية" (١٩٦٠) عن المراحل الأولية للانتخابات الرئاسية بين جون إف. كينيدى وهيوبرت همفرى فى عام ١٩٦٠ فى ويسكونسين. وأسس ليكوك شركة الإنتاج الخاصة به فى منتصف الستينيات، واستمر فى صنع الأفلام التى تساعد المتفرجين على رؤية "كيف تكون الحياة هناك". وفى عام ١٩٦٩ انضم ليكوك وإدوارد بينكوس معًا لخلق قسم "الدراسات البصرية" فى معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا، حيث عمل مع مجموعة صغيرة من الطلبة الموهوبين، وكان من بينهم من أصبح سينمائيًا مشهورًا فيما بعد، وظل ليكوك فى المعهد حتى عام ١٩٨٠. وفى أواخر الثمانينيات، بدأ فى استخدام الفيديو الرقمى، والذى كانت تكاليفه المنخفضة ومرونته مثالية فى التناسب مع أسلوب ليكوك فى صناعة الأفلام، بما سمح له بحرية التصوير بسرعة وسهولة، بالإضافة إلى إجراء المونتاج على عمله فى المنزل.

مشاهدات مقترحة

"أولية" (١٩٦٠)، "الأطفال يراقبوننا" (١٩٦٠)، "الكرسى" (١٩٦٣)، "أزمة: خلف الالتزام الرئاسى" (١٩٦٣)، "عيد الأم السعيد" (١٩٦٣)، "رؤساء" (١٩٦٨)، "مجتمع التسبيح" (١٩٨٢)، "لولو فى برلين" (١٩٨٤)، "عيون الديك" (١٩٩١)، "مغامرة موسيقية فى سيبيريا" (٢٠٠٠).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Breitrose, Henry. "Drew Associates, Observational Film, and the Modern Documentary." *Stanford Humanities Review* 7, no. 2 (Winter 1999): 113–127.

Naficy, Hamid. "Richard Leacock: A Personal Perspective." *Literature/Film Quarterly* 10 (1982): 234–253.

O'Connell, P. J. *Robert Drew and the Development of Cinéma Vérité in America.* Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992.

كريستين أندرسون واجنر

حركة الكاميـرا

Camera Movement

حركة الكاميرا واحدة من أكثر الأدوات تعبيرًا، والمتاحة للسينمائى، فهى تغير العلاقة بين إطار الكاميرا (الكادر) وما تصوره، لتشكل منظور المتفرج للمكان والزمان، وتتحكم فى توصيل المعلومات السردية، وبينما يقوم كادر الكاميرا بتوجيه المتفرج داخل "الميزانسين"، فإن حركة الكادر توحى بإيهام تجول المتفرج داخل عالم السرد، وارتفاع الكاميرا وزاويتها، وبعدها عن الموضوع الذى تصوره. وتكوين اللقطة، يمكن أن تتغير أثناء حركة الكاميرا، حيث إن الكادر يتحرك إلى أعلى، وأسفل، وحول، وإلى، وبعيدًا عن، الفضاء الذى تصوره. وأنواع حركة الكاميرا تنقسم تبعًا لاتجاهها ونوع الأداة المستخدمة لتنفيذ الحركة، وبرغم أن الأشكال الأساسية لحركة الكاميرا الأساسية كانت موجودة منذ العشرينيات، فإن الأداة التى تسهل حركة الكاميرا مستمرة فى التطور.

ولحركة الكاميرا العديد من الوظائف، وعندما تستخدم فى التقاطة طويلة تكون قادرة بشكل متفرد على تصوير امتدادات غير متقطعة من الزمان والمكان. (طوال هذا الفصل هناك فرق بين "التقاطة طويلة" long take، و"لقطة عامة" long shot ، فالأولى زمانية، وتعنى زمن اللقطة المستمرة، أما الثانية فمكانية وتعنى بُعد الكاميرا عما تصوره ـ المترجم). وحركة الكاميرا يمكنها أن تتتبع الأشياء فى انتقالها داخل الكادر، أو يمكن أن تكون حركة الكاميرا مستقلة عن حركة الأشياء، فهى تستطيع أن تكشف مثلاً عما هو خارج الشاشة، أو تمنع من رؤية جزء من المكان (تخفى معلومة عن المتفرج ـ المترجم)، ويمكن أن تكون شاهدًا

موضوعيًا على الأحداث، أو توحى بوجهة نظر ذاتية لإحدى الشخصيات، وقد تساعد على تقدم السرد إلى الأمام، وتطور الفكرة، وتخلق أنماطًا. وتساهم فى التأثيرات الحركية والإيقاعية. وحركة الكاميرا الناعمة داخل اللقطات، والمستمرة عبر فترات زمنية غير عادية، لا تقدم بديلاً للمونتاج، لكنها أيضًا قد تؤكد على التغيرات فى الحدث السردى داخل اللقطة، وتشارك فى تحقيق أنماط شكلية داخل الفيلم كله، ولقد كان الناقد السينمائى أندريه بازان واحدًا من أهم أنصار حركة الكاميرا داخل الالتقاطة الطويلة، فقد كان يؤمن بأن لدى مثل هذه اللقطات القدرة على تسجيل واقع العالم الموجود أمام الكاميرا، على نحو أكثر دقة من المشاهد التى يتم بناؤها من خلال المونتاج.

أنواع حركة الكاميرا

الشكلان الأساسيان لحركة الكاميرا هما البانورامية، و"التيلت" Tilt، وكل منهما يتضمن دوران الكاميرا وهى مثبته على محور وقائم (حامل) ثابت. والحركة البانورامية هى حركة الكاميرا من جانب إلى آخر على محور أفقى، وتعطى الإحساس بالنظر والالتفات إلى اليمين أو اليسار. أما فى "التيلت" فالحركة تكون إلى أعلى وأسفل على محور رأسى، وخلال الحركة البانورامية والتيلت، تكون الكاميرا عادة مثبتة على حامل ثلاثى يتم تركيب الكاميرا على قمته، وهناك ذراع لتوجيه دوران الكاميرا، ومكان الحامل أو أية أداة مساعدة أخرى لا يتغير خلال حركة البان أو التيلت، إذ أن الكاميرا تدور حول مكان التثبيت.

ولأن حوامل معظم الكاميرات السينمائية الأولى كان لها مكان تركيب ثابت للكاميرا، فقد كانت الحركة البان أو التيلت نادرة جدًا قبل عام ١٩٠٠، وبعدها بدأ مشغلو الكاميرا فى استخدام رؤوس حوامل دوارة، وقد أصبح البان مستخدمًا فى البداية كأداة سينمائية بعد بداية القرن العشرين، مع مولد المشاهد البانورامية، والأفلام التسجيلية التى تتضمن حركة بان بطيئة تعطى رؤية

ممتدة فى مكان واحد. وخلال العقد الأول من القرن العشرين، بدأت الأفلام الروائية أيضًا فى تقديم البان لكى تكشف عن المساحة خارج الشاشة، بينما استخدمت التيلت مع البان لتتبع الشخصيات فى حركتها، وأحد الأمثلة على حركة البان المبكرة يحدث فى "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، عندما تتحرك الكاميرا إلى اليسار لتتبع رجال العصابة وهم يهربون من القطار.

أما لقطة "التراكينج" tracking أو التتبع (المعروفة أيضًا باسم dolly أو trucking) الكلمتان تشيران إلى العربة التى توضع عليها الكاميرا - المترجم)، فهى تدفع الكاميرا داخل المكان على الأرض، لتتحرك إلى الأمام، والخلف، ومن جانب إلى آخر، وفى حركة مائلة، أو حركة دائرية. وإذا كانت حركة البان أو التيلت تكشف عما يمكن أن يراه المرء عندما يقف ثابتًا فى مكانه بينما يدير رأسه فقط، فإن حركة التتبع تعطى انطباع التقدم الفعلى فى المكان. (يستخدم السينمائيون الأمريكيون أيضًا لهذا النوع من الحركة تعبير "ترافيلينج" traveling - المترجم). وتنتج حركة التتبع عادة بكاميرا مثبتة على تروللى، وهو منصة صغيرة يمكن توجيه حركتها، وذات إطارات مطاطية، وقد أخذت لقطة التراكينج اسمها من قضبان شبيهة بقضبان القطار، تمتد على الأرض لتوجه التروللى خلال حركات الكاميرا.

وقد بدأ استخدام لقطات التراكينج عند نهاية العقد الأخير من القرن التاسع عشر، عندما قام السينمائيون بتركيب الكاميرات على وسائل متحركة لتنفيذ "جولة الشبح" خلال المكان الذى يتم تصويره. وفى عام ١٩٠٣ بدأت الأفلام الروائية فى دمج لقطات التراكينج الموازية، حيث تتحرك الكاميرا على مسافة ثابتة وسرعة الأشياء نفسها التى تتحرك فى الاتجاه ذاته. وخلال العقد التالى، قدمت بعض الأفلام القليلة لقطات تراكينج إلى داخل أو خارج المشهد، والمستقلة عن الحركة داخل الكادر، لكن لقطات التراكينج غير الموازية لم تصبح شائعة إلا بعد أن استخدمت لاستعراض الديكورات المبهرة فى الفيلم الملحمى الإيطالى "كابيريا" (١٩١٤). وبحلول العشرينيات امتد السينمائيون فى استخدامهم للقطة

التراكينج، ويدأوا فى استكشاف وسائل مغامرة لتحريك الكاميرا، مثل ربطها بأحزمة إلى صدر المصور السينمائى فى "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤)، وأرجحتها على بندول فى "نابليون" (١٩٢٧).

وبرغم أن حمل الكاميرا يسمح بحرية أكبر فى الحركة من تركيبها على ترولى، فقد كان من الصعب إنجاز اللقطات المحمولة على اليد خلال النصف الأول من القرن العشرين بسبب الحجم الكبير والوزن الهائل لكاميرات ٣٥ مم الاحترافية. وبعد الحرب العالمية الثانية ظهرت كاميرات ١٦ مم صغيرة الحجم خفيفة الوزن، والتى كانت فى الأصل مصممة للتدريب والاستخدام خلال المعارك، لتبدأ فى الدخول إلى السوق، وأدت إلى قيام العديد من السينمائيين على اختلافهم باستخدام اللقطات المحمولة على اليد، واستفاد مصورو الأخبار التليفزيونية، والسينمائيون التسجيليون للسينما مباشرة، من هذه الكاميرات الصغرى والأخف لتصوير المادة السينمائية فى وقت حدوث الحدث فى أماكن ضيقة، وعندما قام المصور السينمائى ريتشارد ليكوك (ولد عام ١٩٢١) بتصوير فيلم "أولية" (١٩٦٠) كان يحمل الكاميرا فوق وخلف جوزيف إف. كينيدى بينما كان يتبعه وسط الزحام فى إحدى نقاط حملته الانتخابية، ليتيح للمتفرج إحساسًا حميميًا بأنه "موجود هناك" كتفًا بكتف مع المرشح.

واللقطات المحمولة على اليد تظهر عادة مهتزة ومشوشة أكثر من اللقطات الملتقطة من كاميرات مثبتة على حامل تركيب، لذلك فإنها تفتقد الدقة الموجودة فى السينما التجارية ذات الجودة العالية، واعتبر بعض السينمائيين الشباب فى الستينيات، أبناء "السينما الجديدة"، هذه السمة البصرية ميزة، حيث إن حركة الكاميرا المحمولة على اليد تعارض النزعة الرصينة الساكنة فى سينما التيار السائد. وقام المصور السينمائى راول كوتار (ولد عام ١٩٢٤) بتصوير العديد من مشاهد "على آخر نفس" (١٩٦٠) وهو جالس على مقعد متحرك، وبعض مشاهد "جول وجيم" (١٩٦٢) وهو يجرى عبر جسر، وكانت حركة الكاميرا المتحركة التى حققها علامة على الموجة الجديدة الفرنسية، وميزتها بروح الحرية والحيوية.

وبسبب أن حركة الكاميرا المحمولة على اليد تم تبنيها فى البداية بواسطة السينمائيين اللاروائيين، ولأنها تفتقد السمات البصرية المصقولة، فإنها كانت مرتبطة عادة بالأصالة (عدم الاصطناع - المترجم). والاستخدام اللاحق للكاميرا المحمولة على اليد، فى أفلام مثل "الاحتفال" (١٩٩٨)، و"مشروع ساحرة غابة بلير" (١٩٩٩)، يعزز الإيحاء بتجربة سينمائية مباشرة كأنه لا يوجد وسيط بين المتفرج وما يراه.

وفى بداية السبعينيات قام المصور السينمائى جاريت براون - مع مهندسى شركة "منتجى السينما"، بتطوير نظام الستيديكام (Steadicam الكاميرا الثابتة)، لإدماج مرونة حركة الكاميرا المحمولة على اليد، مع نعومة التروللى، ويتضمن نظام الستيديكام كاميرا مثبتة على ذراع مزودة بزنبرك (زمبلك) ومتصلة بجهاز يتحمل الوزن، ويتم ربطها إلى النصف العلوى من جسد مشغل الكاميرا، وهناك مقبض يدوى يحرك الكاميرا إلى أعلى وأسفل ومن جانب إلى آخر أمام جسد مشغل الكاميرا، بينما الكاميرا ذاتها يمكن أن تتحرك بان أو تيلت أو فى أى اتجاه. وهناك شاشة مراقبة فيديو مثبتة تسمح للمشغل بأن يرى الصورة دون النظر فى محدد المنظر، بينما حركة الزووم، وضبط العدسة، يتمكن التحكم فيهما عن بعد. وذراع الستيديكام تمتص صدمات الحركة المفاجئة، وتساعد المشغل أن يسير، ويجرى، ويقفز، ويرتقى السلالم، بينما يصور حركات كاميرا مستوية وخالية من القفزات، وهى الحركات التى كانت مقتصرة فى السابق على لقطات الكاميرا المثبتة على تروللى فقط، وبرغم أن لقطات الستيديكام تميل إلى أن تعتبر لقطات تراكينج، فإنها يمكن أن تتضمن أيضًا بعض نظم إضافية تحمل المشغل فى الهواء.

وكانت الوسيلة الأولى لتحريك الكاميرا فوق الأرض (فى الهواء) هى الرافعة (الكرين)، وخلال لقطات الكرين، فإن الكاميرا ترتفع وتنخفض وهى فوق منصة مثبتة فى ذراع آلية، تشبه كثيرًا الرافعات التى يصعد عليها المزارعون لحصد الثمار، والكرين تساعد الكاميرا على أن تقطع مسافات كبيرة إلى أعلى وإلى

أسفل، وإلى الأمام والخلف ومن جانب آخر، وبرغم استخدام لقطات الرافعة منذ وقت مبكر فى فيلم "التعصب" (١٩١٦)، فإنها أصبحت من علامات أفلام الثلاثينيات الموسيقية عند باسبى بيركلى (١٨٩٥-١٩٧٦)، وتزايدت بعد التطورات التقنية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وفى أواخر السبعينيات ظهرت "رافعة لوما" والتى زادت من إمكانات التصوير، فهى تعمل مثل ذراع الميكروفون ولكن فى حجم أكبر، وذات ذراع دوارة وكاميرا مركبة عند نهايتها تعمل عن بعد، وتنقل اللوما الصورة من الكاميرا إلى المصور الموجود فى مكان الكاميرا، بما يساعد على أن تتحرك الكاميرا داخل مكان شديد الضيق، ومساحات صغيرة لم يكن ممكنًا الحركة فيها من خلال الرافعة التقليدية.

واللقطات الجوية aerial الملتقطة من طائرة أو هليكوبتر هى تنويع على لقطة الكرين، وفيها تثبت الكاميرا على دعامة جوية يمكن أن تتحرك فى الفضاء فى كل الاتجاهات، بينما تحقق ارتفاعات أكبر بكثير مما تستطيعه الكرين، وقد بدأ السينمائيون فى استكشاف طرق لتركيب الكاميرا على طائرة خلال العقد الثانى من القرن العشرين، وفى الخمسينيات كان تركيبها على طائرة هليكوبتر يضيف إمكانات فى التصوير، ويمكن للقطة جوية أن تصور شيئًا طائرًا آخر، مثل مشاهد معارك الهليكوبتر فى فيلم "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، أو يمكن أن تعطى "رؤية من عين الطائر" لمنظر طبيعى، مثل لقطة الهليكوبتر التى تقترب من جولى أندروز على جبال الألب عند افتتاحية فيلم "صوت الموسيقى" (١٩٦٥).

وعادة ما يخطئ بعض الناس فى اعتبار تقنية التصوير السينمائى بالزووم نوعًا من حركة الكاميرا، فلقطة الزووم تنتج عن عدسة الزووم، والتى يمكن أن يتغير بعدها البؤرى خلال اللقطة، من الزاوية الواسعة إلى التليفوتو وبالعكس، وبرغم وجود عدسات زووم بدائية منذ أواخر العشرينيات، فإن التطورات التقنية وتزايد التصوير فى المواقع الحقيقية شجع السينمائيين على استخدام الزووم بكثرة منذ الخمسينيات والستينيات.

وعادة ما يخلط الجمهور بين لقطة الزووم ولقطة التراكينج أو الكرين، لكن الرؤية المتفحصة سوف تميز الفرق. إن الزووم قريباً من شىء ما سوف يؤدى إلى تكبيره، ويقلل المسافة الظاهرية بين الشىء والمستويات المحيطة به (أى بين مقدمة الكادر وخلفيته مثلاً ـ المترجم)، بينما الزووم بعيداً عن الشىء سوف يؤدى إلى تغييره وزيادة المسافة الظاهرية بين المستويات. وكما هو الحال فى استخدام الزووم، فإن لقطة التراكينج أو الكرين يمكن أن تغير حجم الأشياء داخل الكادر، لكن التراكينج والكرين يؤثران أيضاً على العلاقات المكانية، بينما لقطة الزووم تكبِّر أو تصغِّر فقط جزءاً من الصورة. وعلى سبيل المثال، خلال مشهد الحفل فى فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦)، تدفع الكرين الكاميرا من شرفة الطابق الثانى إلى أسفل حتى تصل إلى الردهة فى لقطة قريبة جداً للمفتاح فى يد أليشيا (إنجريد بيرجمان)، وفى فيلم "المحادثة" (١٩٧٤)، تقوم لقطة الزووم البطيئة بعزل هارى كول (جين هاكمان) وتكبِّره فى الكادر وهو يحاول أن يهرب من ممثل البانتومايم فى الحديقة. إن لقطة الكرين ولقطة الزووم تركزان على تفصيلة داخل الصور، لكن بينما تقوم الكرين بتحريك الكاميرا مادياً خلال الفراغ، فإن الزووم تخلق فقط إيهاماً بالحركة.

وظائف حركة الكاميرا

لحركة الكاميرا القدرة على أن تقوم بوظائف عديدة، مثل توجيه اهتمام المتفرج، والكشف عن المساحة الموجودة خارج الشاشة، وإعطاء معلومات سردية، وخلق تأثيرات من التعبير، وفى أغلب الحالات فإن الكاميرا تتحرك عندما يتحرك شىء داخل الكادر، لتعيد تكوين الكادر أو تقوم بتتبع هذا الشىء المتحرك. ويتضمن إعادة تكوين الكادر بعض حركات البان أو التيلت الخفيفة، المقصود بها الحفاظ على توازن التكوين خلال حركة الشىء أو الشخص. إن المصور سوف يعيد تكوين الكادر، مثلاً عندما يقف شخص جالس، لكى يحافظ على الشخص فى الكادر، ويسمح بمساحة ملائمة من الكادر فوق رأسه، وإعادة تكوين الكادر تساعد على تركيز عين المتفرج على الأشخاص الأكثر أهمية داخل الكادر، لذلك لا تكاد عين المتفرج تلحظ هذه الحركة.

والكاميرا ذاتها تصاحب شيئًا ما خلال لقطة التتبع، ولقطة التراكينج، أو الكرين، أو المحمولة على اليد، يمكن أن تقود شخصًا متحركًا داخل المكان، أو تتتبعه من الخلف، أو تطير فوقه، أو تحته، أو إلى جانبه، ولقطات التتبع المعقدة يمكن أن تتولد عن حركات أكثر من شخصية، مثل مشهد الحفل الراقص من فيلم "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، فعندما يلقى آخر الضيوف تحية الوداع، تتحرك الكاميرا حركة بانورامية، ثم إلى تراكينج لتتبع الشخصيات من السلم إلى الردهة إلى الباب الأمامى، لتخلق سلسلة من التكوينات عميقة المجال والتى تتنبأ بعودة الحب القديمة، وتطور علاقة جديدة.

لكن ليست كل حركات الكاميرا استجابة لحركة داخل الكادر، فقد يوجه صانع الفيلم الكاميرا بعيدًا عن الحركة القوية المسيطرة لأنه يريد أن يحقق أغراضًا أخرى، وحركات الكاميرا هذه تجذب الانتباه لنفسها، وتستخدم للتأكيد على تفاصيل سردية مهمة. وعلى سبيل المثال، فى فيلم "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥)، تقف جودى (ناتالى وود) لتخرج من نقطة الشرطة، وتتحرك الكاميرا بانوراميًا، ثم حركة تيلت إلى أسفل لكى تصور فى الكادر حقيبة أدوات زينتها التى تركتها، فى تأكيد على "موتيفة" مهمة سوف تجمع البطلين معًا.

ولأن حركة الكاميرا تملك القدرة على الكشف عن المكان أو إخفائه، فإنها تشارك عادة فى خلق التشويق والمفاجأة، ففى فيلم "غريبان فى قطار" (١٩٥١)، يقوم المونتاج بجعل المتفرج يرى ما يراه جاى (فارلى جرينجر) بينما يقترب من السلم المظلم لكى يحذر الأب من ابنه الذى ينوى قتله، ثم يقوم المخرج ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) بتغيير وجهة النظر، عندما يرتفع بلقطة كرين من جاى ليكشف عن كلب ينتظر على بسطة السلم فى الأعلى، وحركة الكاميرا المستقلة هذه (أى أنها لا تتبع جاى فى حركته ـ المترجم) تخبر المتفرج بالعقبة التى لا يعرف جاى بوجودها، بما يثير سؤالاً حول إذا كان سوف يستطيع أن يصل إلى الأب، وبذلك يزداد التشويق، وفى آخر هذا المشهد، يغير هيتشكوك من استخدامه حركة الكاميرا لكى يخفى المساحة خارج الشاشة، ويمنع عن المتفرج

معلومة سردية، فعندما يدخل جاى غرفة النوم لكى يوقظ الأب النائم، تتحرك الكاميرا تراكينج إلى جانب جاى وتُبقى على الأب خارج الشاشة، إن ذلك يؤخر ظهور سرير الأب على الشاشة، ليفاجئ هيتشكوك المتفرج عندما تكشف لقطة تالية على أن الابن الخائن هو الذى ينام فى سرير الأب.

وفى بعض الأحيان تضع حركة الكاميرا المتفرج فى موضع المشاهد الموضوعى للأحداث التى تتكشف ففى فيلم "الأبدية ويوم واحد" (١٩٩٨) من إخراج ثيو أنجيلوبولوس، هناك التقاطة تمتد أربع دقائق ونصفًا تبتعد عن خط الحركة الرئيسى لكى ترى أحداثًا ثانوية. إن البطل المحتضر يخرج من سيارته لكى يجد من يترك لديه كلبه، وهناك صوت آلة الأكورديون تدفع الكاميرا إلى أن تتحرك تراكينج إلى اليسار، لتكشف عن موكب زفاف يدور فى الشارع، وعندما يمر الموكب بسيارة البطل، تتحرك الكاميرا بانوراميًا إلى اليسار لتجعله خارج الشاشة، وتركز على العروس فى قمة موكب الزفاف، ثم تتحرك الكاميرا ببطء وهى تتتبع الموكب فى الشارع، حتى يظهر العريس من إحدى البنايات، ويشترك مع العروس فى رقصة، ويمضى الاثنان على قمة الموكب إلى فناء قريب ذى أسوار، وتستقر الكاميرا عند صف من الأطفال يراقبون الرقص من أعلى السور، وأخيرًا يتحرك البطل إلى الجانب الأيمن من الكادر، ويوقف الرقص، ويطلب من أم العريس - التى كانت ممرضته - أن ترعى كلبه. فى هذا المثال، فإن حركات الكاميرا البطيئة داخل التقاطة طويلة تركز انتباه المتفرج على مرور الزمن، وتولد توقعات فى السرد، وهناك فإن حركة الكاميرا تجعل من المتفرج مقيمًا فى العالم السردى، وتربط بين الأحداث التى تحدث فى الوقت نفسه فى أماكن متجاورة، وتدمج استعدادات البطل للموت مع الاحتفال المبهج بالحياة.

ويمكن لحركة الكاميرا أن تستخدم أيضًا لتصوير التجربة الذاتية لإحدى الشخصيات، ففى الفيلم التسجيلى "مسيرة شيرمان" (١٩٨٦)، يقوم روس ماكلوى (ولد عام ١٩٤٧) بتسجيل حياته اليومية بين حين وآخر، بكاميراته المثبتة فوق

كتفه، وبينما يتحرك فى الغابات، أو يتفاعل مع عائلته وصديقاته المتعددات، فإن الكاميرا المتحركة تسجل الصور من منظوره - إن المتفرج يرى العالم حرفيًا من خلال عينى صانع الفيلم. وحركة الكاميرا فى نهاية فيلم "التحويلة" (١٩٤٥) تعطى تواصلاً غير مباشر مع العالم الذاتى للشخصية، فهناك تعليق من خارج الكادر للبطل وهو يتأمل عواقب موت رفيقته الناتج عن حادث عارض، ويصحب هذا التعليق لقطة مبكرة تبدأ بوجهه، ثم تراكينج، وبان، وتيلت حول الغرفة، وتنضبط فى البؤرة وتبعد عنها لكى تكشف عما يمكن أن يكون دليل اتهام، ثم تدور فى النهاية لتعود إلى وجهه، وبرغم أن حركة الكاميرا هنا لا تحاكى وجهة نظر البطل، فإنها مع ذلك تصور ما يفكر فيه، ويمكن لحركة الكاميرا أن توحى أيضًا بما تشعر به الشخصية، كما فى فيلم "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، عندما يحدث فى وقت واحد اقتراب بالزووم وابتعاد بالتراكينج، دلالة على إدراك هنرى هيل (راى ليوتا) أن أعز أصدقائه سوف يخونه، وخلال هذه اللقطة، يظل هنرى وصديقه جالسين فى مطعم، فى المكان نفسه داخل الكادر، لكن الاقتراب بالزووم والابتعاد بالتراكينج يشوهان العلاقة المكانية بين الصديقين، وبينهما وبين الخلفية، إن العالم حولهما يتغير حرفيًا وهما يتحدثان، وهو ما يعبر بصريًا عن تشوش هنرى وخوفه.

وبرغم أن حركة الكاميرا لديها القدرة على أن تضع أفعال الشخصية داخل البيئة المحيطة، فإنها قد توجه تقدم الحبكة أيضًا إلى الأمام. وعلى سبيل المثال، فعند نهاية أمسية من نمر الأزياء فى "قواعد اللعبة" (١٩٣٩)، هناك حركات بان وتراك سريعة تتتبع الشخصيات وتكشف عنها، بينما العلاقات العاطفية يتم إخفاؤها عن الشخصيات الأخرى، أو تسعى الشخصيات الأخرى للبحث عنها واكتشافها، وفى بعض الأحيان تتم قيادة حركة الكاميرا من خلال حركة إحدى الشخصيات، وفى أحيان أخرى تكون حركة الكاميرا مستقلة عن حركة الشخصيات، لكنها تكشف دائمًا عن الخيانات فى قلب اللعبة الرومانسية فى نوع من "الغميضة".

من جانب آخر، فإن حركة الكاميرا يمكن أن تقوم بوظيفة تطوير التيمات السردية، ففى فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩)، هناك لقطة كرين درامية تضع القلق الداخلى عن سكارليت أوهارا (فيفيان لى) مقابل البؤس الذى يعانيه جميع الاتحاديين. عندما تصل سكارليت إلى محطة القطار بحثًا عن آشلى ويلكس (ليزلى هوارد)، تتحرك الكاميرا تراكينج إلى الخلف مبتعدة عنها، ثم حركة كرين إلى أعلى على ارتفاع كبير، لتكشف عن صفوف من الرجال الجرحى حول سكارليت، وراية الاتحاديين الممزقة تخفق فوقهم. وفى فيلم "المحادثة"، هناك لقطة بان من زاوية مرتفعة لشقة هارى المقلوبة رأسًا على عقب فى نهاية الفيلم. توضح تيمة الفيلم التى تدور عن وقوع الناس تحت المراقبة. إن زاوية الكاميرا، الموضوعة أعلى الحائط، والحركة التى تدور فى زاوية ١٨٠ درجة، تحاكى الصورة التى تصنعها كاميرات المراقبة، وهذا تذكير ساخر من تهديد الخصوصية الذى يغذى مخاوف هارى التى وصلت إلى درجة البارانويا.

كما يمكن للكاميرا المتحركة أن تقوم بوظيفة بنائية داخل الفيلم، فاللقطات ذات حركات الكاميرا المتشابهة تخلق أنماطًا من التكرارات والتنويعات، وفى فيلم "خطابات من امرأة مجهولة" (١٩٤٨)، هناك لقطتان من زاوية علوية من فوق بسطة الدور الثانى، تتحركان بان إلى اليمين وتيلت إلى الأعلى، بينما يصعد رجل ورفيقته السلم الدائرى إلى شقته، وفى اللقطة الأولى هناك فتاة، صغيرة على البسطة تراقبهما، وفى اللقطة الثانية تبدو البسطة خالية، والفتاة هى الآن رفيقة الرجل، والتوازى الواضح بين اللقطتين يصور إشباع رغبات الفتاة الصغيرة فى صحبتها للرجل. وفى فيلم "المتشردة" (١٩٨٥) من إخراج أنييس فاردا، هناك نمط متكرر من لقطات تراكينج، يساعد على خلق وحدة بين الفقرات السردية، ويشير إلى استمرارية رحلة البطلة. إن مونا (ساندرين بونير) تتجول فى الريف على الأقدام، وتقابل سلسلة من الشخصيات، وهناك لقطات تراكينج إلى اليسار تتبعها من فقرة إلى أخرى، وتنتهى كل منها بشىء عفوى يبدأ لقطة التراكينج التالية. وهذا النمط يوحى بالشىء الثابت فى حياة مونا، وهو حركتها، وبينما

لا تكون حركة الكاميرا موازية أبدًا لحركة مونا، فإنها يؤكد على استقلاليتها الكاملة.

وهناك حالات تقوم فيها حركات الكاميرا أساسًا بخلق نوع من الإحساس الجسماني، ففى فيلم "هذه هى السينيراما" (١٩٥٢) على سبيل المثال، يتم ربط الكاميرا فى عربة ملاه لتعطى المتفرج إحساسًا بالدوار كأنه يركب الأرجوحة بالفعل، بينما فى فيلم واى كافاى "هناك طرق عديدة لتكون رقم ١" (١٩٩٧)، هناك كاميرات محمولة موضوعة فوق زحام، تنقلب فجأة عندما تندلع المعركة، بما يوحى بإحساس صادم من الفوضى المادية داخل المشهد. كما أن سلسلة من حركات الكاميرا المتكررة يمكن أيضًا أن تخلق نمطًا إيقاعيًا، ففى فيلم "الباليه الميكانيكى" (١٩٢٤)، من إخراج فيرنان ليجيه ودادلى ميرفى، هناك حركات بان قصيرة فى لقطة مقلوبة رأسًا على عقب لامرأة على أرجوحة، بما يخلق إيقاعًا بصريًا يتكرر بعد ذلك ويتنوع داخل الفيلم. وفى فيلم "موفى" (١٩٥٨) من إخراج بروس كونور، هناك سلسلة من اللقطات البان لمصادمات سيارات تخلق نمطًا إيقاعيًا من الحوادث والكوارث، وفى هذه الأمثلة، فإن سرعة واتجاه وطول حركة الكاميرا يتم التحكم فيها لخلق تأثيرات حركية وإيقاعية.

وكان السينمائيون الطليعيون من أوائل الذين قاموا بتجريب حركة الكاميرا لاستكشاف فعل الرؤية، ففى أفلام مايكل سنو "الطول الموجى" (١٩٦٧)، و"جيئة وذهابًا (١٩٦٨-١٩٦٩)، و"إفطار"، يستكشف كيف أن حركة الكادر والكاميرا تؤثر فى إدراكات الزمان والمكان. وفى فيلم "المنطقة المركزية" (١٩٧١)، قام سنو بيير أبالوس بابتكار طريقة جديدة فى تركيب الكاميرا بحيث يمكن أن تتحرك على عدة محاور بسرعات متغيرة، لتحول المنظر المسجل إلى خطوط ودوامات تجريدية من الألوان. أما ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣)، فقد قام باستخدام الكاميرا المحمولة على اليد لتصوير طريقة جديدة من الرؤية. وفى أفلام مثل "توقع الليل" (١٩٥٨) و"رجل نجم الكلب" (١٩٦١-١٩٦٤)، تعبر كاميرا "ضمير المتكلم" عند براكيدج عن تجربته الذاتية ومعايشته لما يصوره، وفى هذه الأعمال

التجريبية يقوم صناع الأفلام بتشجيع المتفرج على أن يتأمل التأثيرات المتفردة لحركة الكاميرا التى تؤخذ باعتبارها مسلمًا بها عندما يتفرج على أفلام سينما التيار السائد.

حركة الكاميرا والالتقاطة الطويلة

الالتقاطات الطويلة هى لقطات متصلة تستمر بشكل متعمد مدة أطول من اللقطات المعتادة بالنسبة للسينما السائدة فى فترة تاريخية بعينها. (برغم أنه من السهل الخلط بين الالتقاطة الطويلة واللقطة الطويلة (العامة) تشير إلى المسافة بين الكاميرا وما تصوره). وخلال عصر الإستوديو، كانت متوسط زمن اللقطة المعتادة فى فيلم هوليوودى يتراوح تقريبًا بين ١١ و ١٧ ثانية، ومنذ الستينيات كان معدل القطع المونتاجى بين اللقطات أسرع، مما جعل أطول اللقطات تقترب فى معدلها من نصف المعدل الذى كانت عليه فى عصر الإستوديو. وفى غياب المونتاج، تميل الالتقاطة الطويلة إلى أن تستخدم حركة الكاميرا مع الصوت و"الميزانسين" لكى توجه اهتمام المتفرج إلى عناصر سردية مهمة، وهنا تقوم حركة التيلت، والبان، والتراكينج، والكرين، بخلق سلسلة من التكوينات خلال الالتقاطة الطويلة بطريقة تُشابه المونتاج كثيرًا، لكن دون انقطاع التسجيل المستمر للمكان والزمان. وخلال الأربعينيات والخمسينيات، كان مخرجو التيار السائد مثل أوتو بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦)، وفينسينت مينيللى (١٩٠٣-١٩٨٦)، وماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٨٦)، وصامويل فوللر (١٩١٢-١٩٩٧)، يدمجون الالتقاطات الطويلة مع حركة الكاميرا فى جمالياتهم البصرية، ولكن منذ الستينيات أصبحت أطوال اللقطة الممتدة هى التى يفضلها مخرجو سينما الفن أساسًا، مثل ثيو أنجيلوبولوس (ولد عام ١٩٣٥)، وهو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧)، وتساوى مينج ليانج (ولد عام ١٩٥٧).

ويمكن للالتقاطة الطويلة أن تشكل لقطة واحدة داخل مشهد، أو المشهد كله، أو حتى الفيلم كله. والالتقاطة الطويلة مع حركة الكاميرا تغير إيقاع المشهد

وتجسيد المكان فيه، وفى الأغلب فإن المخرجين ينوعون أطوال اللقطات داخل المشاهد، فتتكامل الالتقاطة الطويلة مع اللقطات القريبة أو مع اللقطة/اللقطة العكسية. وفى فيلم "شرق عدن" (١٩٥٥)، استخدم إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣) حركة الكاميرا للتأكيد على الفجوة بين الأب وابنه غير المفضل خلال التقاطة طويلة تم تصميم الحركة فيها بشكل معقد. امتدت اللقطة إلى خمسة أضعاف اللقطات السابقة، إنها تمضى فى حركة تراكينج مع بان إلى الخلف، بينما الأب يسير فى مقدمة الكادر بعيدًا عن الابن، تاركًا إياه متضائلاً فى خلفية الكادر، ثم يدخل الابن المفضل للأب فى المساحة المفتوحة بين الرجلين. وحركة الكاميرا - مع حركات وأوضاع الشخصيات بالنسبة للكاميرا - تخلق مسافة مادية بين الأب وابنه غير المحبوب، لتؤكد على المسافة العاطفية، وتعبر بصريًا عن عزلة الابن.

وعادة ما تفكك حركة الكاميرا السرد داخل الالتقاطة الطويلة إلى وحدات منفصلة، لتميز المراحل المختلفة للحدث من خلال خلق سلسلة من التكوينات بما يشبه كثيرًا اللقطات المونتاجية. وفى فيلم فوللر "أربعون بندقية" (١٩٥٧)، تتتبع الكاميرا أوضاع الممثلين وحركاتهم خلال لقطة تمتد خمس دقائق وستًا وأربعين ثانية، وهم يقفون ويتحركون فى مناطق متعاقبة من المكان، والكاميرا تمضى فى تراكينج وتعيد تكوينهم فى الكادر لكى تخلق اثنى عشر تكوينًا مختلفًا فى أحجام لقطات مختلفة. فى بداية اللقطة، تؤسس الكاميرا للمكان وتمضى فى تراكينج لتضع شخصين فى الكادر، هما جريف (بارى سوليفان) وجيسيكا (باربرا ستانويك)، جالسين أمام البيانو يناقشان الخلاف بينهما، ويحدث تصادم خارج الكادر فتسرع الكاميرا تراكينج إلى الأمام، فى تأكيد على نقلة سردية عندما يندفع المأمور الذى يحب جيسيكا من الباب ويتشاجر مع جريف. فى المراحل التالية من اللقطة يعترف المأمور بحبه تجاه جيسيكا، ويخرج جريف إلى خارج الكادر، وتقوم جيسيكا بدفع المأمور للرحيل. تتراجع الكاميرا بعد ذلك تراكينج إلى الخلف لكى تكشف مرة أخرى عن جريف عند البيانو، وتتبعه جيسيكا، بما يوحى بأنهما سوف ينسيان موضوع المأمور، وعندما ينخرط الاثنان فى قبلة يبدو

السرد كأنه دار دورة كاملة، لكن صوت طرقات آتية من خارج الكادر تقطع هذه اللحظة العاطفية، ويكشف قطع مونتاجى عما حدث: ساق المأمور المتأرجحتان، الذى شنق نفسه. إن الزمن الممتد للقطة الطويلة، ودائرية حركة الكاميرا وحركات الممثلين، والنهاية الظاهرية للسرد، فى تأكيد على تطور وحل الصراع داخل المشهد.

ويمكن للالتقاطة الطويلة أن تقوم أيضًا بوظيفة شكلية، لتخلق نمطًا عند بداية الفيلم يتم تكراره والتنويع عليه، ويمكن للمخرجين الاحتفاظ بالالتقاطة الطويلة لأنواع معينة من المشاهد أو مواقع التصوير، لينتج عن ذلك موتيفة أسلوبية مميزة، والأمثلة على ذلك تتضمن لقطات تراكينج انتقالية فى فيلم "المتشردة"، ولقطات الكرين البطيئة الموضوعية التى تمضى من منزل الشاطئ إلى البحر طوال "الأبدية ويوم واحد". أما "اللقطة المشهد" فهى مشهد واحد يتألف كله من التقاطة طويلة واحدة، ويمكن للقطة المشهد أن تتنوع مع المشاهد التى تعتمد كثيرًا على المونتاج لكى تشجع على المقارنة والتناقض بين المشاهد، ومن جانب آخر، فإن اللقطة يمكن أن تشكل أساس الفيلم. إن هو هسياو هسين يشكل فيلم "زهور شانجهاى" (١٩٩٨) من لقطات مشاهد يمتد كل منها حوالى ثلاث دقائق، يفصل بينها اختفاء تدريجى، وفى اللقطات المشاهد تتجول الكاميرا داخل غرفة، تتبع إحدى الشخصيات ثم الأخرى، لتجعل المتفرج شاهدًا موضوعيًا على كل ما يحدث. وعندما ينقطع نمط اللقطات العامة فى التقاطات طويلة من خلال استخدام لقطة مقربة سريعة لوجهة نظر، تحمل اللقطة المقربة دلالة أقوى، فبعد مشاهدة الأحداث من بعد، يتم السماح للمتفرج أن يصل إلى التجربة المباشرة للشخصية، لتتردد معانى اللقطة على نحو أقوى داخل السرد.

وحتى نهاية القرن العشرين، كان بناء فيلم روائى طويل كامل من التقاطة طويلة واحدة ممتدة أمرًا مستحيلاً، حيث إن كاميرا ٣٥ مم لا تستطيع أن تحمل إلا حوالى إحدى عشرة دقيقة، ولذلك فعندما حاول هيتشكوك أن يعطى الإيحاء بأنه قام بتصوير فيلمه "الحبل" (١٩٤٨) فى لقطة واحدة فقط، كان مضطرًا إلى

استخدام إستراتيجيات بصرية خادعة لكى يخفى السبع قطعات المونتاجية فى الفيلم، ومع ذلك فإن ظهور الفيديو الرقمى فتح إمكانات جديدة للسينمائيين المهتمين بالالتقاطة الطويلة جداً، حيث إن شريط الفيديو يمكن أن يسجل ما يزيد على ساعتين من المادة الفيلمية. وفيلم "الطوف الروسى" (٢٠٠٢) لألكسندر سوكورف يمتد إلى ست وثمانين دقيقة من لقطة واحدة بكاميرا ستيديكام، وهو يمضى فى تراكينج مع آلاف من الممثلين الذين يجسدون لحظات محددة من التاريخ الروسى. وتصميم حركة الكاميرا والممثلين، وهم يتحركون فى متحف هيرميتاج (التراث) فى سان بيترسبيرج، يؤدى إلى سلسلة متغيرة دوماً من التكوينات بدلاً من المونتاج. وفيلم مايك فيجيس "تايم كود" (٢٠٠٠) يستخدم التقنية الرقمية لتجريب طول زمن اللقطات وتزامنها فى وقت واحد، فهناك أربع التقاطات طويلة منفصلة تدور فى أربع مستطيلات داخل الكادر الواحد، وكل منها يكشف عن حدث متزامن يضم شخصيات مختلفة سوف تلتقى فى النهاية.

ولقد كان من المحتمل تماماً أن يعجب بازان بقدرة الفيديو الرقمى على تصوير لقطات ممتدة زمنياً، فقد كان الناقد السينمائى الأول الذى ناصر الالتقاطة الطويلة، فقد كان يفضل السينما الفوتوغرافية للسينما، والقدرة المتفردة للكاميرا السينمائية على تسجيل مكان وزمان مستمرين، وبالتالى فإنها تكشف عن واقع العالم أمام العدسة. وبرغم إقراره أن السينما لا تستطيع أن تنسخ الواقع بشكل كامل، فإنه كان يدعو إلى أن التطورات التقنية والأسلوبية يمكن أن تدفع الوسيط السينمائى للاقتراب من هذا الهدف، وكان يؤمن بشكل خاص بقدرة الالتقاطة الطويلة مع حركة الكاميرا، وإعداد المشهد فى عمق المكان، والتصوير بالبؤرة العميقة، للحفاظ على الوحدة المكانية والزمانية للأحداث التى يتم تسجيلها، وإضفاء الغموض على الحدث الأهم داخل الكادر. (كان أصحاب النظريات الواقعية - مثل بازان - يميلون إلى ترك المتفرج من خلال الالتقاطة الطويلة يفسر بنفسه مغزى ما يراه على الشاشة، وهذا ما كانوا يسمونه "غموض" الواقع، بينما يرون فى المونتاج تدخلاً من صانع الفيلم لإجبار المتفرج على التوصل إلى مغزى محدد - المترجم). لذلك كان بازان يعطى قيمة أكبر لأعمال جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)،

ووليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، وآخرين، الذين استخدموا الالتقاطات الطويلة كثيرًا، لاقتناص التلقائية، والغموض، وخصوصية الواقع وهو يتكشف عبر الزمن.

انظر أيضاً:

"التصوير السينمائى"، "اللقطات"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bazin, André. *What Is Cinema?*. Vol. 1. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004.

Bordwell, David. "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." *Film Quarterly* 55, no. 3 (2002): 16–28.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 7th ed. Boston: McGraw-Hill, 2004.

Calhoun, John. "Putting the 'Move' in Movie." *American Cinematographer* 84, no. 10 (October 2003): 72–85.

Gartenberg, Jon. "Camera Movement in Edison and Biograph Films, 1900–1906." *Cinema Journal* 14, no. 2 (Spring 1980): 1–16.

Geuens, Jean-Pierre. "Visuality and Power: The Work of the Steadicam." *Film Quarterly* 47, no. 2 (Winter 1993–1994): 8–17.

Monaco, James. *How to Read a Film*. Revised ed. New York: Oxford University Press, 1981.

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2nd ed. London: Starword, 1992.

Samuelson, David. "A Brief History of Camera Mobility." *American Cinematographer* 84, no. 10 (October 2003): 86–96.

كتب هذا الفصل

ليزا دومبروسكى

كينجى ميزوجوشى

(ولد فى طوكيو فى اليابان، فى ١٦ مايو ١٨٩٨، وتوفى فى ٢٤ أغسطس ١٩٥٦)

كينجى ميزوجوشى واحد من أهم المخرجين فى العالم، فقد صنع التقاطات طويلة رشيقة، وذات تصميم دقيق، فى أفلام تفحص الاختيارات الصعبة للنساء فى المجتمع اليابانى. كان يتميز بالتحكم البالغ فى حركة الكاميرا، وخلفية الكادر ذات المستويات المتعددة، وتصميم المشهد فى عمق المجال، وخضوع الشخصيات للتكوين الكلى للمشهد، بما يضع المتفرج مراقبًا لمادة مشحونة بالعاطفة، ولكن فى تباعد عنها فى الوقت نفسه.

أخرج ميزوجوشى ما يزيد على أربعين فيلمًا فى السينما الصامتة، وبدأ خلال الثلاثينيات فى تطوير أسلوب بصرى للالتقاطات طويلة الزمن للقطات عامة. وفيلم "مرثية نانيوا" (١٩٣٦) - الذى يعتبر أول أعماله الكبرى - يدمج حركة الكاميرا بشكل انتقائى لتشكيل فهم المتفرج للبطلة، الشابة التى تتعرض لضغوط سلسلة من الأحداث المدمرة، وعندما تهرب البطلة إلى صديقها السابق فى دكان بضائع، فإن الزبائن والأشياء فى المقدمة تمنع عنا بين الحين والآخر رؤية البطلة وصديقها خلال لقطة تراكينج طويلة، بما يمنع المتفرج من أن يفحص العاطفة على وجهيهما، ولأن المتفرج لا يملك معرفة ما يدور بداخل البطلة، فإنه يجد نفسه يتخيل إحساسًا بالعار، والحرج، والخوف من أن يكشف أحد أمرها.

وخلال بقية الحياة الفنية لميزوجوشى، كانت حركة الكاميرا هى أداته المفضلة لتحديد إيقاع المشاهد، واستجابة المتفرج للسرد والكاميرا المتحركة تسود فيلم "قصة آخر زهور الأقحوان" (١٩٣٩)، وتشارك فى تحديد فصول الحدث السردى.

وهى تجد الدافع لحركتها فى حركة الشخصية، وتكشف عن مكان جديد، وتربط المناظر الساكنة داخل الالتقاطة الطويلة، وقد ارتبط استخدام ميزوجوشى لحركة الكاميرا داخل الالتقاطات الطويلة بالبناء الإيقاعى للفنون اليابانية الأخرى.

وبرغم أن جماليات ميزوجوشى للالتقاطة الطويلة للقطة العامة تميل إلى أن تضع الشخصيات بعيدًا عن مركز الكادر، وتقلل من دراما الحدث، فإن استخدامه لحركة الكاميرا يشجع على مشاركة إيجابية أكبر من جانب المتفرج. إننا لا نملك وسيلة مباشرة للوصول إلى ذاتية الشخصيات، لذلك فكل ما نستطيعه أن نكون شهودًا على معاناتها، وتخيل آلامها. وفيلم "حياة أوهارو" (١٩٥٢) يقدم مثالاً على الطريقة التى تقدم بها كاميرا ميزوجوشى للمتفرج منظورًا موضوعيًا للحدث السردى، لكنه فى الوقت ذاته مشحون بالعاطفة، فعندما تعبر أوهارو وعائلتها الجسر فى طريقهم إلى المنفى، تنظر الكاميرا إليهم من زاوية منخفضة فى لقطة عامة من تحت الجسر، وتتحرك بان لتتبع تقدمهم، ثم تتوقف بينما يودعون أصدقاءهم، وعندما تختفى العائلة عن الأنظار، تنخفض الكاميرا فى تيلت، ثم تقترب فى تراكينج لتكشف عن لمحة للعائلة تسير نحو الأفق من خلال قوس الجسر، وحركة الكاميرا هنا تضع المتفرج فى مكان المراقب داخل المشهد، وهو قانع فى البداية بأن يراقب اختفاء العائلة، لكنه فى النهاية يشعر بالأسف الشديد لأنه لا يرغب فى أن يغيبوا عن أنظاره.

مشاهدات مقترحة:

"مرثية نانيوا" (١٩٣٦)، "شقيقات جيون" (١٩٣٦)، "قصة آخر زهور الأقحوان" (١٩٣٩)، "المقاتلون السبعة والأربعون المخلصون، الجزء ١، ٢" (١٩٤١، ١٩٤٢)، أوتامارو ونساؤه الخمس" (١٩٤٦)، "حياة أوهارو" (١٩٥٢)، "حكايات أوجيستو" (١٩٥٣)، "سانشو حاجب المحكمة" (١٩٥٤).

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Andrew, Dudley, and Paul Andrew. *Kenji Mizoguchi: A Guide to References and Resources.* Boston: G. K. Hall, 1981.

Kirihara, Donald. *Patterns of Time: Mizoguchi and the 1930s.* Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

McDonald, Keiko. *Mizoguchi.* Boston: Twayne Publishers, 1984.

O'Grady, Gerald, ed. *Mizoguchi the Master.* Toronto: Cinémathèque Ontario, 1997.

ليزا دومبروسكي

ماكس أوفولس

(ولد باسم ماكس أوبينهايمر، ساربروكين، ألمانيا، فى ٦ مايو ١٩٠٢، وتوفى فى ٢٦ مارس ١٩٥٧)

من الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، أخرج ماكس أوفولس ما يزيد على عشرين فيلمًا فى خمسة بلدان، وأسس مكانته كواحد من أهم أصحاب الأساليب البصرية فى جيله، وتتميز أفلامه باستخدامه المنهجى لحركة الكاميرا المستمرة التى تؤكد على الطبيعة الخاطفة للأحلام الرومانسية لشخصياته.

وبرغم أن فيلمه "العروس المبدولة" (١٩٣٢) يحتوى على استخدام أوفولس المبكر لحركات الكاميرا المعقدة وإعداد المشهد فى عمق المكان، فإن فيلمه "غزل" (١٩٣٣) يعتبر أول أفلامه التى طورت تمامًا نموذجًا لأسلوبه الخاص به. يحكى الفيلم عن ضابط زير نساء فى نهاية القرن التاسع عشر فى فيينا، يجد الحب الحقيقى أخيرًا، ويستخدم الفيلم حركات الكاميرا الناعمة، والمشاهد المتوازية، ليصور تطور إثارة الغزل والمصير المأساوى للحبيبين.

وبعد صعود هتلر إلى السلطة فى عام ١٩٣٣، هرب أوفولس من ألمانيا وتنقل بين عدة بلدان، حتى استقر أخيرًا فى هوليوود فى عام ١٩٤١، وبرغم استمتاعه بالعمل مع فنيين مهرة، ومعدات التروللى والكرين الحديثة، والتى كانت متاحة فى الإستوديوهات، فإن التقاطاته الطويلة المرنة كانت تشكل تحديًا لطرق هوليوود الكلاسيكية فى الإنتاج، عندما استخدمها دائمًا بديلاً للتغطية التقليدية واللقطات القريبة، وكانت مشاحناته مع المسئولين التنفيذيين فى شركة كولومبيا خلال إنتاج فيلم "اللحظة الطائشة" (١٩٤٩) سببًا فى أن

الممثل جيمس ميسون كتب زجلاً فكاهيًا عن ذلك: "إننى أعلم السبب لماذا يريده المنتجون أن يبكى، إنهم فى النهاية يريدون مشاهد ساكنة بدون حركات تراكينج، وذلك يسبب الألم لماكس المسكين، الذى إذا أبعدوا عنه التروللى يغرق فى حزن عميق، وعندما أخذوا منه الكرين ذات مرة، كنت أعتقد أنه لن يبتسم مرة أخرى".

وفى عام ١٩٤٩ عاد أوفولس إلى فرنسا، حيث صنع أفلامه الأربعة الأخيرة: "الأرجوحة الدوارة" (١٩٥٠)، "المتعة" (١٩٥٢)، "أقراط مدام دو..." (١٩٥٣)، "لولا مونتيه" (١٩٥٥)، وصنعها مع مجموعة من الفنانين الذين اشتركوا معه فيها جميعًا. واستخدام أوفولس المعقد لحركة الكاميرا، والتماثل بينها، لتطوير حالة السعادة الكاذبة للحب الذى لا يعيش طويلاً، يظهر فى مشهد رقصة الفالس خلال فيلم "مدام دو..."، عندما تتحرك الكاميرا بان ثم التراكينج مع البطلة وحبيبها وهما يرقصان حول الأعمدة والتماثيل والديكور المبهر عبر سلسلة من ليالٍ خمس، وكل ليلة فى مكان جديد ومع أوركسترا جديد، لكنهما الحبيبان أنفسهما، والرقصة نفسها. إن سيمترية الحدث والموسيقى، والحركة الدوامية للكاميرا، تعبران عن البهجة البالغة للحبيبين وقد غابا عن كل ما حولهما، والكاميرا ترقص معهما حتى يصل النبأ باقتراب وصول الزوج، عندئذ تبتعد الكاميرا عنهما، وتزحف ببطء لتتبع الخادم وهو يطفئ النجفة، بما يؤذن بنهاية قاتمة لقصة الحب، وقد قال الناقد أندرو ساريس، ونقاد آخرون، إن أسلوب أوفولس يجسد بشكل بصرى المرور الحتمى للزمن، وحركات الكاميرا الرشيقة عنده تقتنص المحاولات المجهضة للشخصيات كى تحافظ على حبها، والالتقاطات الطويلة والمشاهد المتوازية تحشد أفلامه بروح رومانسية مليئة بالتحدى والمشاعر الجارفة.

مشاهدات مقترحة

"العروس المبدولة" (١٩٣٢)، "غزل" (١٩٣٣)، "خطاب من امرأة مجهولة" (١٩٤٨)، "اللحظة الطائشة" (١٩٤٩)، "الأرجوحة الدوارة" (١٩٥٠)، "المتعة" (١٩٥٢)، "مدام دو..." (١٩٥٣)، "لولا مونتيه" (١٩٥٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bacher, Lutz. *Max Ophüls in the Hollywood Studios*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1996.

Wexman, Virginia Wright, and Karen Hollinger, eds. *Letter from an Unknown Woman, Max Ophüls, Director*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1986.

Willemen, Paul, ed. *Ophüls*. London: British Film Institute, 1978.

Williams, Alan Larson. *Max Ophüls and the Cinema of Desire: Style and Spectacle in Four Films, 1948–1955*. New York: Arno Press, 1980.

ليزا دومبروسكي

كنــدا

Canada

تنتج كندا حوالى أربعين فيلمًا روائيًا طويلاً كل عام، ولكن بينما يكون على كندا - مثل العديد من البلدان الأخرى - أن تتعامل مع سيطرة هوليوود على صناعتها السينمائية، فإن القرب الجغرافى بينها وبين الولايات المتحدة يفاقم من هذه المشكلة، وكانت تلك الحقيقة هى الأكثر تأثيرًا فى تطور السينما الكندية، فالبلدان يتشاركان أطول الحدود المفتوحة فى العالم، بما يخلق مشكلات جادة فى نواحٍ عديدة من الثقافة الكندية، بما فى ذلك السينما.

ومن الناحية الجغرافية فإن كندا أكبر من الولايات المتحدة، لكن عدد سكانها واحد من عشرة فقط من سكان الولايات المتحدة، وما يزيد على تسعين فى المائة من الكنديين يعيشون فى حدود مائة ميل من الحدود مع الولايات المتحدة، حيث يصل إليهم بسهولة إشارات الإذاعة والتليفزيون الأمريكية، بالإضافة إلى المجلات والجرائد الأمريكية، لذلك فإن الدعاية عن الأفلام الأمريكية متاحة للمستهلكين الكنديين، الذين ينتظرون عرضها، بما يجعل هذه الأفلام أكثر جاذبية من الأفلام الكندية ذاتها. ولا يستطيع السينمائيون الكنديون منافسة حجم الإنتاج الهوليوودى وضخامته، ولا آلة دعايتها الجبارة، ولا تستطيع الأفلام الكندية أن تستعيد تكاليفها من العرض محليًا داخل كندا فقط.

البدايات

بدأت السينما الروائية فى كندا مع فيلم "إيفانجلين" (١٩١٤)، الذى صنعته

شركة بيوسكوب الكندية فى هاليفاكس، نوفاسكوتيا، ولكن بعد ستة أفلام أخرى فقط فشلت الشركة ماليًا، وعبر السنوات الخمسين التالية، كان إنتاج الفيلم الروائى فى كندا متقطعًا فقط. ففيلم "استمر يا رقيب" (١٩٢٨) كان فيلمًا ملحميًا ذا تكاليف كبيرة عن الحرب العالمية الأولى، لكنه فشل تجاريًا ولم يقدم حافزًا للعودة للإنتاج، وكان قدوم الصوت فى تلك الفترة تقريبًا قضاءً على الشركات السينمائية القليلة الوليدة، لأنها لم تستطع توفير تكاليف الانتقال إلى الصوت.

وكانت المصالح المالية الأمريكية معوقًا دائمًا لتطور صناعة سينما محلية فى كندا. وفى أواخر العشرينيات، عندما تحركت دول أخرى عديدة لتأسيس نظام الحصة (الكوتا) لمقاومة هيمنة الأفلام الأمريكية، انتقلت الشركات الأمريكية إلى كندا لكى تستفيد من نظام الحصة البريطانى، الذى كان يسمح للأفلام المصنوعة فى أى مكان من الإمبراطورية البريطانية أن تدخل إلى بريطانيا دون دفع ضرائب، وصنعت الشركات الأمريكية فى كندا موجة من "أفلام الحصة السريعة"، وهى أفلام منخفضة التكاليف موجهة إلى جمهور محدد، ومعظمها يحاكى أفلام هوليوود ولا علاقة لها بكندا، ومع الزمن تم تعديل قوانين الحصة البريطانية فى عام ١٩٣٨، لاستثناء الأفلام المنتجة خارج بريطانيا، وتوقفت صناعة السينما الكندية الحقيقية عن الوجود.

ولعشر سنوات بدءًا من عام ١٩٤٨، انضمت كندا إلى "اتفاقية التعاون الكندى"، وهى مبادرة من "اتحاد الصور المتحركة الأمريكى" (MPAA)، وبمقتضاه وافقت كندا على الامتناع عن تشجيع إنتاج السينما الروائية، وبذلك تسمح لاستمرار السيطرة الأمريكية على الصناعة، وفى مقابل ذلك فإن الشركات الأمريكية تقوم بتصوير بعض الأفلام فى كندا، وتشير فيها إلى كندا فى حوار الفيلم بهدف تشجيع السياحة إليها، ولم يكن ذلك - كما هو واضح - فى صالح كندا فقط، فإن الإشارات إلى كندا بين الحين والآخر كانت تنميطًا لبلد هو برارى متجمدة. وفى فيلم الويسترن الملحمى "النهر الأحمر" (١٩٤٨) من إخراج هوارد

هوكس - على سبيل المثال - يقود راعى بقر قطيعًا ويشكو إذا ما كان متجهًا إلى الشمال فإنه سوف ينتهى إلى "جبل الجليد فى كندا".

التأثير الأمريكى

برغم تجاور كندا مع الولايات المتحدة، فإنها عولجت سنوات طويلة فى السينما الأمريكية باعتبارها مكانًا غرائبيًا، وأرضًا أسطورية يشار إليها على نحو غامض بأنها "غابات الشمال"، أو "بلاد الله"، وهذا التعبير الأخير اشتهر فى الروايات فائقة الشعبية للكاتب الأمريكى جيمس أوليفر كيروود (١٨٧٨-١٩٢٧)، كأنها مجرد امتداد للبرارى الأمريكية، وفى الأفلام الأحدث سريعة الإنتاج، كان يتم تقديم كندا على نحو غريب يصعب وصفه، واستفاد المنتجون الأمريكيون من سعر الصرف الذى يميل إلى الدولار الأمريكى، والعمالة الرخيصة، لكى يصوروا الأفلام فى كندا، بحيث يجعلون المواقع الكندية تبدو أمريكية على نحو مشوش. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "المنطقة الميتة" (١٩٨٣) - وهو فيلم تشويق من إخراج ديفيد كرونينبيرج (ولد عام ١٩٤٣)، ويعتمد على رواية ستيفن كينج - تم تصويره فى شلالات وبحيرة نياجرا ومناطق أخرى من أونتاريو، بينما تدور الأحداث فى ولاية مين الأمريكية. وفيلم "تذمر فى برونكس" (١٩٩٦)، وهو فيلم مشترك بين الولايات المتحدة وهونج كونج من بطولة جاكى شان، يبدو واضحًا أنه يدور فى مدينة نيويورك، لكنه لا يبذل أية محاولة لإخفاء جبال كولومبيا البريطانية، التى تبدو مرئية خارج فانكوفر. وهذه اللامبالاة تجاه كندا تبدو تعبيرًا غير مقصود فى موقف العديد من الأمريكيين بالنسبة لكندا.

ولقد عانت السينما الكندية أيضًا حقيقة أن العديد من المواهب الأمريكية قد رحلت عن الوطن تحت تأثير إغراء هوليوود والسوق الأمريكية الأكبر، وتضم القائمة الطويلة الذين أصبحوا نجومًا فى السينما الأمريكية: دان أكرويد، جينيفيف بوجولد، ريموند بير، جون كاندى، جيم كارى، إيفون دى كارلو، ديانا ديربين، تشيف دان جورج، جلين فورد، مايكل جيه فوكس، والتر هيوستون، جون

أيرلاند، مارجرت كيدر، ريموند ماسى، مايك مايرز، ليزلى نيلسين، كريستوفر بلامر، ويليام شاتنر، نورما شيرار، جاى سيلفر هيلز (الرفيق الهندى الوفى للمحارب الوحيد ذا لون رانجر - فى السلسلة التليفزيونية الطويلة من نمط الويسترن)، دونالد سادرلاند، فاى راى (البطلة التى كانت تصرخ فى فيلم "كينج كونج" - ١٩٣٣). أما مارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩) التى ولدت فى تورنتو، فقد كانت من أوائل نجوم هوليوود فى عصر السينما الصامتة، وشاركت شارلى شابلن، ودوجلاس فيربانكس، ودى دابليو جريفيث، فى تأسيس "يونايتيد أرتيستيس"، وكانت المفارقة أنها اشتهرت بلقب "دلوعة أمريكا"، بسبب أدوارها فى أفلام مثل "ريبيكا من مزرعة صانى بروك"(١٩١٧)، "وبوليانا" (١٩٢٠).

ومن بين المخرجين الذين غادروا كندا إلى هوليوود: إدوارد ديمتريك الذى قدم كلاسيكيات من نمط الفيلم نوار، مثل "محاصر" (١٩٤٥)، و"القتل، يا حبيبتى" (١٩٤٤)، و"وابل النيران" (١٩٤٧)، وفتوة هوليوود ألان دوان الذى قدم أفلامًا من كل الأنماط بدءًا من "هايدى" (١٩٣٧) حتى "رمال إيوجيما" (١٩٤٩)، وآرثر هيللر مخرج "قادمون من خارج المدينة" (١٩٧٠) و"الخط الفضى" (١٩٧٦)، وتيد كوتشيف مخرج "فترة صبا دادى كرافيتز" (١٩٧٤) و"الدم الأول" (١٩٨٢)، وديل لورد المخرج المنسى للعديد من أفلام "المغفلين الثلاثة" القصيرة، وإيفان ريتمان مخرج "كرات اللحم" (١٩٧٩) و"طاردو الأشباح" (١٩٨٤)، وماك سينيت الذى كان هو القوة المحركة وراء كوميديا السلابستيك (الحركية) فى إستوديو كيستون. وعلى النقيض، فإن نورمان جوايسون (ولد عام ١٩٢٦)، الذى أخرج العديد من أفلام هوليوود الناجحة والتى فازت بجوائز الأوسكار، بما فى ذلك "فى عز الليل" (١٩٦٧) و"عازف الكمان فوق السطح" (١٩٧١)، عاد إلى كندا ليؤسس "مركز السينما الكندية"، وهى شركة إنتاج تهدف إلى تطوير المواهب السينمائية الكندية، وكان استثناء وحيدًا فى هذا السياق.

وأكبر سلسلة من دور العرض فى كندا اليوم - وهى سينيلبكس أوديون وفيماس بلايرز - تتحكم فيها المصالح الأمريكية، وتعرض فى الأغلب أفلامًا أمريكية من

التيار السائد. والأفلام الكندية ـ ونادرًا ما تقدم نجومًا أمريكيين ـ لا تجد إلا فرصًا متناثرة للعرض خارج المدن الكبرى القليلة (مونتريال، تورنتو، فانكوفر)، وفى الأحوال النادرة التى يحدث فيها ذلك لا تجد إلا دعاية قليلة، حيث إن الموزعين الكنديين لا يأملون فى منافسة الدعاية الهائلة للشركات الأمريكية الكبرى. وفى عام ٢٠٠٢، كانت هناك محاولة نادرة لحملة إعلانية قومية كبرى وإستراتيجية للعرض، مكرسة للكوميديا الرومانسية الكندية "رجال ذوو مقشات"، الذى يدور عن رياضة الكيرلينج (الرياضة الأشهر فى كندا، وتسبق حتى الهوكى)، وبرغم نجاحها المتوسط فإنها قد تكون بداية مرحلة جديدة لصناعة السينما الكندية، حيث إن الفيلم حقق نجاحًا فى شباك التذاكر على المستوى المحلى.

هيئة السينما القومية

برغم نقص إنتاج السينما الروائية فى كندا، فقد تم صنع العديد من الأفلام القصيرة بواسطة وكالات حكومية مختلفة، لأغراض التعليم، والاستعلامات، والدعاية (البروباجندا). إن الإسكتلندى جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢)، المنتج السينمائى المدافع عن السينما التسجيلية، والذى طور وحدة سينمائية تسجيلية حكومية مهمة فى بريطانيا، تمت دعوته بواسطة الحكومة الكندية، لإنشاء وحدة سينمائية كندية فى عام ١٩٣٨ وتطويرها. وتأسست "هيئة السينما القومية" (NFB) فى كندا رسميًا فى مايو ١٩٣٩، قبل ثلاثة شهور فقط من دخول كندا رسميًا فى الحرب العالمية الثانية، وكان جريرسون هو مفوض الهيئة، وبدعم حكومى قومى، ضم جريرسون سينمائيين ذوى موهبة وخبرة من بريطانيا وكندا، وسرعان ما قامت الهيئة بواجبها فى "تقديم كندا للكنديين وبقية العالم". وكان فيلم "جزيرة تشيرشيل" (١٩٤٢) فيلمًا تسجيليًا عن معركة بريطانيا، وهو واحد من أفلام السلسلة المبكرة "كندا تستمر" (١٩٤٠-١٩٥٩) من إنتاج الهيئة، وفاز بأول جائزة أوسكار لأفضل فيلم تسجيلى قصير فى عام ١٩٤٢، وهو أول أوسكار يفوز به فيلم كندى.

وبدءًا من عام ١٩٤٢، أنشئ نظام للعروض المتجولة لتقديم أفلام هيئة السينما القومية للمجتمعات الصغيرة فى الريف الكندى، حيث تعرض الأفلام فى المكتبات، وقاعات الكنائس، والمدارس، وعندما دخل التليفزيون إلى كندا فى عام ١٩٥٢، كانت "هيئة الإذاعة الكندية" (CBC) تعرض بانتظام هيئة السينما القومية كجزء من برامجها، وخلال الحرب وحتى الخمسينيات توسعت هيئة السينما القومية إلى حد كبير، ففى الوقت الذى أغلقت فيه دول أخرى وحداتها السينمائية القومية، أسست هيئة السينما القومية الكندية نفسها باعتبارها جزءًا محوريًا من الثقافة الكندية. ولكل المواطنين الكنديين إمكانية الوصول مجانًا إلى أفلام الهيئة، والتى تعرض فى المدارس، وكأفلام قصيرة يتم عرضها فى دور العرض قبل الأفلام الأمريكية الطويلة.

وكان الأسلوب المميز لأفلام الهيئة متأثرًا بصياغة جريرسون، الذى كان يؤكد على الدور الاجتماعى للسينما التسجيلية، وقدرتها على تقديم المعلومات العامة، وتشكيل الرأى فيما يتعلق بالأمة والسياسات القومية، ومعظم أفلام الهيئة تبدأ بقسم شارح للمقدمات، ثم تقدم الحلول أو النتائج، مع تعليق مسيطر من خارج الكادر (فى أفلام الهيئة المبكرة، كان هو الصوت الآمر للممثل الكندى لورنى جرين، ١٩١٥-١٩٨٧، الذى اشتهر بعد ذلك فى الولايات المتحدة عن دوره كحاكم طيب يدعى بين كارترايت، فى أحد أطول مسلسلات الويسترن التليفزيونية الأمريكية "بونانزا").

وطبقًا لجريرسون كانت رسالة هيئة السينما القومية هى صنع أفلام "تهدف إلى مساعدة الكنديين فى كل أنحاء كندا على فهم طرق الحياة والمشكلات فى الأنحاء الأخرى". وبرغم الإقليمية الشديدة فى كندا، فقد اضطرت الأفلام التسجيلية التى أنتجتها الهيئة خلال الحرب إلى أن تعرض الكنديين يعملون معًا لكسب الحرب. وهذه الأسطورة عن القومية التى تشمل كل الكنديين، وتقديم هوية كندية موحدة، كانت تؤكد على القيم المشتركة بدلاً من الفوارق العرقية والسياسية.

وطوال سنوات عديدة كان بناء الهيئة مكونًا من وحدات، كل منها مخصصة لصنع أفلام حول موضوعات محددة، وكانت الوحدة (ب) مسئولة عن التحريك وأفلام عن موضوعات ثقافية، وسمح اتساع هذا التصنيف لكثير من السينمائيين فى الوحدة (ب) ـ وتحت تأثير تشجيع مديرها المنتج المنفذ توم دالى ـ بالقيام بالتجريب بمعدات ١٦ مم المحمولة ذات الصوت المتزامن، حيث قدموا سلسلة من أفلام السينما المباشرة التسجيلية الرائدة. وكانت المجموعة تضم وولف كوينج، رومان كرويتور، وكولين لو (ولد عام ١٩٢٦)، ودون أوين (ولد عام ١٩٣٥)، تيرانس ماكارتنى فيلجيت الذى كان مصورًا فى الفيلم التسجيلى الرائد "أولية" (١٩٦٠) من نوعية السينما المباشرة. ومن أفلام هذه المجموعة "بول تومكويتز: عامل تحويلة الترام" (١٩٥٤)، حول مهاجر بولندى ينزع الجليد عن قضبان الترام فى الشتاء فى شوارع وينيبيج، وهو فيلم يستبق عمل الوحدة (ب) الذى سوف تنتجه باعتباره جزءًا من سلسلة "الكاميرا الخفية" (١٩٥٨-١٩٥٩). ومن أشهر أفلام الوحدة (ب) التسجيلية "الصبى الوحيد" (١٩٦٢)، والذى يدرس النجاح السريع للمغنى المولود فى أوتاوا، بول أنكا، باعتباره معشوقًا لجماهير موسيقى البوب، وبدلاً من مجرد الاحتفاء بنجاح أنكا فى صناعة الموسيقى الأمريكية، فإن الفيلم يقدم تعليقًا لاذعًا على الاصطناع المتعمد فى نجومية البوب ذاتها.

وخلال السبعينيات والثمانينيات، تم صنع أهم أفلام الهيئة فى إستوديو (د)، وهى أفلام عن النساء وتحت قيادة المنتجة كاثلين شانون، أنتج إستوديو (د) أفلامًا مهمة ومثيرة للجدل مثل "ليست قصة حب" (١٩٨١)، وهو بحث قوى معارض للبورنوجرافيا، وفيلم "إذا كنت تحب هذا الكوكب" (١٩٨٢)، والذى قدم خطبة لداعية السلام دكتورة هيلين كالديكوت، وهو الفيلم الذى أدانه عندئذ الرئيس الأمريكى رونالد ريجان باعتباره "دعائيًا". وخلال الفترة نفسها أنتجت الهيئة أفلامًا تسجيلية مهمة عن الشعوب الهندية الأصيلة بواسطة المخرج الهندى الأحمر الان أوبومساوين (ولد عام ١٩٣٢)، مثل "٢٧٠ عامًا من المقاومة" (١٩٩٣)، عن المواجهة الدرامية المسلحة فى عام ١٩٩٠ بين قبيلة الموهوك والجيش

الكندى، والتى جذبت اهتمام الأمة لأسابيع، وذلك بالإضافة إلى أفلام إنتاج مشترك مع القطاع الخاص، بما فى ذلك السلسلة التليفزيونية لشبكة "سى بى سى" "صبيان سانت فينسينت" (١٩٩٢)، حول قضية الإساءة الجنسية من جانب الكنيسة الكاثوليكية، والتى هزت كندا قبل سنوات من فضائح مماثلة جذبت اهتمام وسائل الإعلام فى الولايات المتحدة.

بداية صناعة السينما الروائية

تقلص وجود هيئة السينما القومية بشكل حاد منذ الثمانينيات، وكان ذلك نتيجة سلسلة من تخفيضات الحكومة للدعم، وأصبح تأثير الهيئة فى الثقافة الكندية ضئيلا، ومع ذلك فإن تأكيد الهيئة على السينما التسجيلية ترك أثرًا لا يمحى على صناعة الأفلام الروائية فى كندا، ففى غياب سينما تجارية، فقد أتاحت الهيئة للعديد من السينمائيين - الذين سوف يصبحون فيما بعد من أهم المخرجين الكنديين - أن يتقنوا الحرفة فى أفلام مدعومة حكوميًا، والفيلمان اللذان يعتبران علامة على بداية صناعة السينما الروائية الكندية هما "لا أحد يلوح بعلامة الوداع" (١٩٦٤) من إخراج دون أوين، و"العالم المرح لليوبولد زى" (١٩٦٥) من إخراج جيل كارل (ولد عام ١٩٢٩)، وأنتج الأول فى كندا الإنجليزية، والثانى فى كويبيك (الفرنسية - المترجم)، وهما فيلمان بدأ العمل بهما كفيلمين تسجيليين من إنتاج هيئة السينما القومية. يدور فيلم كارل حول سائق سيارة إزاحة الجليد فى مونتريال الذى يعمل عشية عيد الميلاد، وقد بدأ كفيلم تسجيلى عن إزاحة الجليد فى مونتريال، أما فيلم أوين، فقد بدأ العمل به كدراما تسجيلية من نصف ساعة عن المراهقين الجانحين فى تورنتو، لكن المخرج - الذى عمل قبل ذلك مصورًا فى بعض أفلام السينما المباشرة من إنتاج الهيئة - قام بارتجال معظم السيناريو والحوار، مصورًا كل مشهد فى ترتيبه الزمنى، مستخدمًا فى معظم الأوقات كاميرا محمولة على اليد، وميكروفونات مربوطة فى سترات الممثلين. وبطل الفيلم المراهق (بيتر كاستنر) - المتمرد ضد السلطة والمؤسسة -

يشبه الفيلم ذاته، الذى يعتبر تمردًا على المعايير الراسخة للإنتاج فى هيئة السينما القومية.

وكانت سنوات الغطاء الضريبى (١٩٧٤ ـ ١٩٨٢) هى تلك التى استطاع فيها المستثمرون استقطاع مائة فى المائة من ضرائب استثماراتهم فى الأفلام الكندية، هى السنوات التى شهدت الموجة الثانية من أفلام أغلبها متواضع، وكانت سياسة الغطاء الضريبى تهدف إلى تحفيز إنتاج الأفلام الكندية، وأدت إلى صنع أفلام حرف (ب) بممثلين من هوليوود من الدرجة الثانية، وذلك برغم صنع أفلام جيدة، مثل فيلم الجريمة والتشويق المهم "الشريك الصامت" (١٩٧٨) و"أطلانطيك سيتى" (١٩٨٠) للمخرج الفرنسى لوى مال، وكان من أقل الأفلام طموحًا فى تلك الفترة فيلم "بوركى" (١٩٨٢)، وهو فيلم مراهقين خشن بأسلوب أمريكى عن مجموعة من الصبيان الذين يحاولون فقدان عذريتهم فى جنوب فلوريدا خلال الخمسينيات، وهو من أكثر الأفلام الكندية طوال تاريخها نجاحًا تجاريًا.

وفى وجود جمهور شكلته أساسًا الأنماط الفيلمية الهوليوودية، فإن العديد من الأفلام الروائية الكندية فى الستينيات والسبعينيات لعبت عن عمد على الأنماط الفيلمية الأمريكية، فى محاولة لتأسيس تناول مميز لسينما جماهيرية، تلاقى النجاح فى شباك التذاكر. إن فى الأنماط الفيلمية الأمريكية أبطالاً يستحيل وجودهم فى الحقيقة، يتغلبون على عقبات هائلة وينجحون فى تحقيق أهدافهم، لكن الأفلام الكندية تقدم عادة أبطالاً يرتكبون الأخطاء، وأبطالاً مضادين antiheros أقل أسطورية، وتستخدم بعض هذه الأفلام تقاليد أنماط الأفلام الأمريكية لكى تقدم نقدًا على نزعة الاستعمار الثقافى الأمريكية، ففى فيلم "بطل من ورق" (١٩٧٣) يلعب الممثل الأمريكى كير داليا دور لاعب هوكى فى مدينة مراعٍ كندية صغيرة، يتسبب فى أن يموت هو نفسه نتيجة لتمسكه بفانتازيا أفلام الويسترن الأمريكية، وتميل أفلام الأنماط الكندية أيضًا إلى التأكيد على الشخصية والموقف أكثر من الأكشن والإبهار، مثل فيلم "السير على الطريق" (١٩٧٠) من إخراج دونالد شيبيب (ولد عام ١٩٣٨)، وهو فيلم طريق عن شابين

ساذجين يسافران عن طريق الانتقال بين السيارات المسافرة من نوفاسكوتيا إلى تورنتو، لكى يحققا أحلامهما، لكنهما يفشلان بشكل بائس، وفيلم "بين أصدقاء" (١٩٧٣)، وهو فيلم لصوصية عن مجموعة من الهواة غير الأكفاء تفشل خطتهم فى السرقة حتى قبل أن تبدأ، وهذه النزعة القاتمة فى الأفلام الكندية خلال الستينيات والسبعينيات تعكس أيضًا التأكيد السابق لكندا على السمة الجادة فى صناعة السينما التسجيلية التقليدية.

صناعة السينما فى كويبيك (الفرنسية)

من الناحية الرسمية فإن كندا بلد ذو لغتين، وتعترف بمقاطعة كويبيك باعتبارها "مجتمعًا مميزًا" أو منفصلاً، وتواجه السينما فى كويبيك بعضًا من العقبات المشابهة للسينما الكندية الناطقة بالإنجليزية، لكن تطورها تم تعويقه بواسطة الكنيسة الكاثوليكية، والتى كانت طوال الخمسينيات القوة الثقافية الأهم فى ثقافة كويبيك، وبرغم انفصال عن بقية كندا بسبب اللغة والثقافة، فقد طورت فى النهاية السينما الخاصة بها باعتبارها جزءًا من الحداثة التى تأخرت كثيرًا فى اعتناقها.

وخلال العشرينيات والثلاثينيات، كانت ٩٠ فى المائة من دور العرض السينمائية فى المقاطعة تقدم أفلامًا أمريكية، وفى الثلاثينيات قامت بعض الشركات السينمائية الأمريكية ـ خاصة شركة "فرانس فيلم" ـ بتوزيع أفلام فرنسية فى كويبيك. وكانت الكنيسة الكاثوليكية معارضة بقوة للسينما، ووصمت هوليوود باللاأخلاقية والهيمنة الإنجليزية. وتم سن قوانين للرقابة القوية، وأدينت الأفلام بأنها تمارس تأثيرًا فاسدًا، وظلت الأفلام ممنوعة طوال سنوات من العرض فى أيام الآحاد.

ومع ذلك وبحلول الأربعينيات، أصبحت الكنيسة الكاثوليكية أكثر تساهلاً، وانخرطت هى ذاتها فى إنتاج أفلام روائية طويلة فى كويبيك، وكانت أول هذه الأفلام منتجة بواسطة رجلى الدين: الأب موريس برول (١٩٠٢–١٩٨٨)، والأب

ألبير تسييه، وصنع برول سبعة وثلاثين فيلمًا ١٦ مم عن الحياة فى كندا الفرنسية، وذلك بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٦١، وكانت هذه الأفلام تؤكد بشكل خاص أهمية الكنيسة فى الحياة اليومية، وتقدم كاهنًا نبيلاً أو راهبة نبيلة فى دور الشخصية الرئيسية.

وفى عام ١٩٥٦ نقلت هيئة السينما القومية مكتبها الرئيسى من أوتاوا ـ عاصمة البلاد ـ إلى مونتريال، وزاد نشاط الوحدة الفرنسية فى الهيئة، وضم سينمائيين مثل ميشيل برول (ولد عام ١٩٢٨)، وجيل كارل، وفيرنان دانسيرو (ولد عام ١٩٢٨)، وجاك جودبو (ولد عام ١٩٣٣)، وجيل جرول (١٩٣١-١٩٩٤)، وكلود جوترا (١٩٣٠-١٩٨٦)، وجان بيير ليفيفر (ولد عام ١٩٤١)، وجميعهم سوف يصبحون "مخرجين مؤلفين" خلال سنوات ازدهار السينما فى كويبيك خلال الستينيات، وفى أفلام مبكرة من إنتاج الهيئة، مثل "أليكيس تريمبلى، مقيم" (١٩٤٣)، كان يتم تصوير الكنديين الفرنسيين مزارعين سعداء يعيشون فى المناظر الطبيعية، ويعملون فى قناعة فى عالم يسيطر عليه الجمال الرعوى، وهى صورة سوف يتمرد عليها السينمائيون فى كويبيك خلال الستينيات، لصالح صورة أكثر صدقًا عن أنفسهم، وانتهز سينمائيو كويبيك فى الهيئة فرصة وجود معدات محمولة جديدة، لصنع أفلام عن ثقافة كويبيك المميزة. وعلى سبيل المثال، فإن كارل وبرول (اللذين عملا فى فيلم جان روش المهم من نوعية "سينما الحقيقة": "وقائع صيف" ـ ١٩٦١) ـ صنعا فيلم "لاعبو المضرب" (١٩٥٨)، عن المسابقة السنوية فى مدينة شيربروك، والفيلم يتخلى تمامًا عن التعليق التقليدى الذى كان يستخدم فى الأفلام التى أنتجها جريرسون، وميز أفلام هيئة السينما القومية، وبدلاً من ذلك ركز على الأصوات والموسيقى الحقيقية لمن يتم تصويرهم.

وبحلول الستينيات ـ التى عرفت باسم "الثورة الصامتة" ـ ظهر تحديث سريع فى كويبيك، بما فى ذلك تزايد الحاجة إلى الاستقلال الذاتى الثقافى، وحرية تقرير المصير السياسى، والذى تماسك فى شكل حركة استقلالية وانفصالية قوية كادت تجرى استفتاء فى المقاطعة للانفصال عن كندا. لقد تحولت الهوية الكندية

الفرنسية إلى نزعة أكثر نضالاً، وفيلم جوترا "عمى أنطوان" (١٩٧٤)، الذى يعتبر على نطاق واسع أفضل فيلم كندى فى التاريخ، يستخدم قصة البلوغ إلى النضج حول صبى فى مدينة صغيرة، يفقد مثاليته وبراءته، باعتبارها مجازًا لنضج الثقافة فى كويبيك. ومنذ ذلك الحين، قدم العديد من سينمائيى كويبيك أفلامًا مهمة حققت نجاحًا ليس فقط فى كويبيك، ولكن فى كل كندا وفى الخارج، ومن أهم تلك الأفلام "انهيار الإمبراطورية الأمريكية" (١٩٨٦) من إخراج دينيس أركان (ولد عام ١٩٤١)، و"يسوع مونتريال" (١٩٨٩) و"ليولو" (١٩٩٢) من إخراج جان كلود لوزون (١٩٥٣-١٩٩٧)، و"الاعتراف" (١٩٩٥) من إخراج روبير لوباج (ولد عام ١٩٥٧)، وآلة الكمان الحمراء" (١٩٩٨)، وهو إنتاج عالمى مشترك من إخراج فرانسوا جيرار (ولد عام ١٩٦٣)، وهو أكثر الأفلام الكندية نجاحًا حتى اليوم.

وعبر الزمن، قامت كويبيك بتطوير نظمها الخاصة لتوزيع وعرض وإنتاج الأفلام. ولصناعة السينما فى كويبيك نظام نجومها، وبعض الممثلين ـ مثل جينيفييف بوجولد، ولوتير بلوتو، ومونيك ميركير ـ حققوا انتقالاً ناجحًا إلى هوليوود، وبالإضافة إلى أفلام فنية وأفلام مخرجين "مؤلفين" متميزة، فإن كويبيك تصنع سينما جماهيرية خاصة بها، مثل "البار الطوّاف" (١٩٨٩)، و"دينج دونج الفيلم" (١٩٩٠)، و"الأولاد"، وهى كوميديات خشنة فاحشة كانت بالغة الجماهيرية فى كويبيك.

الأفلام التجريبية وأفلام التحريك

التعريف الشهير الذى قدمه جريرسون للسينما التسجيلية باعتبارها "المعالجة الخلاقة لحقائق الواقع" يبدو تعبيرًا عن اتجاهين فى صناعة الأفلام فى هيئة السينما القومية، فبالإضافة إلى الأفلام التسجيلية، أنتجت الهيئة أيضًا العديد من الأفلام التجريبية وأفلام التحريك التى بدا أن من الصعب أن تكون من اختصاصات الهيئة، فقام بعض الناس بصنع أفلام تجمع بين النزعة التسجيلية والإستراتيجيات الأسلوبية للسينما التجريبية، وعلى سبيل المثال، فإن آرثر

ليبسيت (١٩٣٦-١٩٨٦)، قام فى أفلام مثل "لطيف جدًا، لطيف جدًا" (١٩٦١)، و"سقوط حر" (١٩٦٤)، بتجميع (كولاج) للقطات موجودة بالفعل - معظمها التقاطات زائدة لم تستخدم من أفلام أخرى للهيئة - لكى يخلق تعبيرات قاتمة عن الاغتراب المعاصر، وكان الاهتمام باستخدام اللقطات التسجيلية بشكل غير تقليدى يغذى السينما التجريبية الكندية، مثل "الدائرة" (جاك تشامبرز، ١٩٦٧-١٩٦٨) الذى يتألف من لقطات كل منها أربع ثوان، التقطت كل يوم لمدة عام من موقع الكاميرا نفسه، كذلك "فك حيوان الموس" (ريك هانكوكس، ١٩٩٢)، وهو فيلم تسجيلى عن مدينة صانع الفيلم فى البرارى، وتأمل عن الذاكرة، والوطن، وعملية توثيق الماضى.

وخارج هيئة السينما الوطنية، كان السينمائيون التجريبيون مثل جويس ويلاند (١٩٣١-١٩٩٨)، وبروس إيلدر، والذى كان ناقدًا سينمائيًا مهمًا أيضًا، لهم تأثير كبير فى ثقافة السينما التجريبية فى كندا. لكن أشهر السينمائيين التجريبيين الكنديين هو مايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩)، فبعض أفلامه تكشف عن تأثير السينما التسجيلية، مثل "المنطقة المركزية" (١٩٧١)، والذى تم تصويره بكاميرا موضوعة فوق قمة تل، ومثبتة على أعلى تدور فى حركات مبرمجة، وفيلم سنو البنائى المشهور إلى حد ما هو "الطول الموجى" (١٩٦٧) الذى يمتد ٤٥ دقيقة فى لقطة زووم عبر إحدى الغرف، وبرغم الطبيعة غير التقليدية لأفلامه اللاروائية، فإن شهرة سنو تأتى من تركيبه أوز كندا فى مركز إيتون، الذى كان أول مركز تجارى فى تورنتو (ومكان أول مركز دور عرض "مالتيبلكس" لشركة سينبلكس)، كذلك الواجهة النحتية (من النحت) لمركز رودجرز (اسمه السابق "سكاى دوم")، وهو إستاد فريق بلو جاى فى تورنتو.

كما قامت هيئة السينما الوطنية أيضًا بإنتاج العديد من أفلام التحريك المهمة بواسطة فنانين مثل ريتشارد كوندى، وجورج دانينج (١٩٢٠-١٩٧٩) (الذى تولى بعد ذلك رئاسة مجموعة دولية من فنانى التحريك لتنفيذ فيلم فريق البيتلز "الغواصة الصفراء" - ١٩٦٨)، وكو هودمان (ولد عام ١٩٤٠)، وديريك لامب

(١٩٣٦-٢٠٠٥)، وجيرالد بوترتون. وفى الهيئة، قام عدد من الفنانين بتجريب تقنيات تحريك مبتكر وغير عادى، ففى فيلم "الشارع" (١٩٧٦)، المقتبس عن قصة الكاتب الكندى موردكاى ريتشلر، قامت كارولين ليف (ولدت عام ١٩٤٦) بتحريك رسوم من الرمل على شريحة من الزجاج، ومضاءة من أسفل، كما أن فنانة التحريك ألمانية المولد لوتيه راينجر (١٨٩٩-١٩٨١) استخدمت القص واللصق السيلويت فى "أوكاسان ونيكوليت" (١٩٧٥)، واستخدم الفنان الروسى المنفى ألكساندر أليكسييف (١٩٠١-١٩٨٢) طرقة متفردة من شاشة مكونة من الدبابيس فى فيلم "بلا توقف" (١٩٤٣)، وهو فيلم جماعى من زمن الحرب. أما نورمان ماكلارين (١٩١٤-١٩٨٧) ـ الذى كان فنانًا تجريبيًا وللتحريك معًا ـ فقد كان أشهر فنانى هيئة السينما القومية تميزًا، وفى عديد من أفلامه التجريبية، قام ماكلارين بالرسم مباشرة على شريط الفيلم، مثل "اغرب عنى" (١٩٤٩)، والذى كان يهدف لتصوير موسيقى الجاز من تأليف عازف البيانو الكندى أوسكار بيترسون، لكن أعمال ماكلارين قد تستلهم العالم الواقعى أيضًا، ففيلمه "جيران" (١٩٥٢) تم تنفيذه بطريقة pixilation ؟ وهو قصة رمزية قوية، وفاز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى قصير فى عام ١٩٥٣. (ملاحظة من المترجم: من المفارقات اعتبار هذا الفيلم تسجيليًا، فهو روائى مائة فى المائة، أما تقنية "بيكسيلاشان" فتقوم على استخدام ممثلين حقيقيين ولكن بتصويرهم بطريقة الكادر كادر، أو إيقاف الحركة).

الموجة الجديدة الكندية

منذ الثمانينيات، ظهر جيل من السينمائيين الجدد فى كندا، أخذوا الأفلام الكندية فى اتجاهات عديدة، من الواقعية القاتمة التى ميزت الموجة الأولى من الأفلام الروائية الطويلة الكندية فى الستينيات والسبعينيات، ومن بين هؤلاء المخرجين جيرى شيكوريتى (ولد عام ١٩٥٦)، وديفيد كورنينبيرج، وآتوم إيجويان (ولد عام ١٩٦٠)، وبروس ماكدونالد (ولد عام ١٩٥٩)، ودون ماكلير (ولد

عام ١٩٦٣)، وكيفين ماكماهون، وجيريمى بوديسوا (ولد عام ١٩٦٢)، وباتريسيا روزيما (ولد عام ١٩٥٨)، ومعظمهم يقيمون فى تورنتو، وهى المدينة التى تقيم "مهرجان تورنتو السينمائى الدولى" (TIFF)، والذى تطور منذ مولده فى عام ١٩٧٥ ليصبح أحد أكبر وأهم المهرجانات السينمائية فى العالم، ومنذ عام ١٩٨٤ حتى ٢٠٠٤ كان أحد الأقسام الرئيسية فيه سلسلة "منظور كندا"، الذى يتألف من برنامج للأفلام الكندية الروائية الطويلة، واشتهرت هذه السلسلة عالميًا، وعرض كل هؤلاء السينمائيين أفلامهم فيها، وفى عام ٢٠٠٤، غيَّر المهرجان شكل هذا البرنامج، ليعرض التجارب الأولى للمخرجين تحت اسم "كندا فيرست"، بينما دخل المخرجون الكنديون الآخرون فى البرامج الأخرى، وبحلول عام ٢٠٠٦، كان المهرجان قد عرض ألف وخمسمائة فيلم كندى روائى طويل.

وحقق ديفيد كرونينبيرج نجاحًا عالميًا، وانتقل من أفلام الرعب منخفضة التكاليف إلى أفلام الفن ذات السمعة العالمية، وترك ذلك تأثيره على العديد من المخرجين الآخرين، فبعد كرونينبيرج، حصل روزيما على الشهرة العالمية بفيلم "سمعت حورية تغنى" (١٩٨٧)، وهو كوميديا عن شابة ذكية غريبة الأطوار، ليصبح الفيلم مفاجأة فى مهرجانى كان وتورنتو، أما آتوم إيجويان فقد نجح فى الجمع بين الأسلوبية الشكلية لأفلامه الأولى، مثل "بجانب كين" (١٩٨٤)، و"فرجة عائلية" (١٩٨٧)، و"أجزاء ناطقة" (١٩٨٩)، مع الأسلوب المفهوم للتيار السائد فى فيلم "الحياة الأخرى اللذيذة" (١٩٧٩) و"رحلة فيليسيا" (١٩٨٩). وقد ولد إيجويان فى مصر، وتربى وسط عائلة أمريكية فى فيكتوريا، فى كولومبيا البريطانية، لذلك فإنه يؤكد على قضايا الهوية العرقية فى أفلامه الأولى، وشجع نجاحه المخرجين الكنديين الشبان على استكشاف هوياتهم فى علاقتها بالأمة، فأفلام مثل "ماسالا" (١٩٩١) للمخرج سرينيفاس كريشنا، يظهر فيه الإله الهندوسى كريشنا وهو يرتدى ملابس الهوكى وعليها ورقة شجر القيقب الكندية، وفيلم "سعادة مزدوجة" (١٩٩٤) للمخرجة مينا شام، يستكشف الهوية الثقافية للمخرجة باعتبارها كندية صينية فى فانكوفر، والفيلم من بطولة ساندرا أو، التى حققت شهرة أكبر منذ أن ظهرت فى الفيلم الأمريكى المستقل "على الجانب" (٢٠٠٤)، كذلك فإن فيلم "خام"

(١٩٩٥) من إخراج كليمنت فيرجو، يدور حول حياة زنجى فى تورنتو الحضارية، ويقدم تأملاً دقيقًا لتنوع كندا العرقى على نحو أكثر صدقًا من الأفلام الأولى فى السينما الكندية، أما المخرجة ديبا ميهتا (ولدت عام ١٩٥٠)، فهى مخرجة كندية هندية، وقامت بتصوير أفلامها "النار" (١٩٩٦) و"الأرض" (١٩٩٨) و"الماء" (٢٠٠٥) فى الهند، وفى الوقت ذاته، فإن مخرجين حققوا نجاحًا عالميًا يبدون كأنهم يبتعدون عن تناول الموضوعات الكندية، ويصنعون أفلامًا من التيار السائد، ففيلم روزيما المقتبس عن رواية جين أوستين "حديقة مانسفيلد" (١٩٩٩) كان فيلمًا ذا ميزانية عالية وصنع فى المملكة المتحدة، وفيلم كرونينبيرج "تاريخ من العنف" (٢٠٠٥) هو فيلم جريمة يدور فى إينيتاون (أى مدينة - المترجم) فى الولايات المتحدة، وهو من بطولة إيد هاريس، وويليام هيرت، وفيجو مورتينسون، بينما يقدم إيجويان فى فيلم "حين تكمن الحقيقة" (٢٠٠٥) أكثر بناءاته السردية تقليدية، وهو قصة بوليسية عن جريمة قتل تتضمن ثنائيًا كوميديًا على طريقة جيرى لويس ودين مارتين، وهو من بطولة كولين فيرث وكيفن بيكون.

وبرغم تركز صناعة السينما الروائية الكندية الإنجليزية فى تورنتو، فإن هناك أفلامًا تنتج أيضًا فى مناطق أخرى من كندا، ففى الشرق أنتج المخرج من نيوفاوندلاند، ويليام دى. ماكجيلفارى، سلسلة من أفلام الدراما الذكية مثل "محطات" (١٩٨٣) و"دروس الحياة" (١٩٨٧)، أما فى الغرب فى كاليجارى، قدم المخرج جارى بيرنز أفلامًا مثل "المقيمون فى الضواحى" (١٩٩٥) و"حفل المطبخ" (١٩٩٧)، ليحصل على الاهتمام بفيلمه الكوميدى "الطريق إلى وسط المدينة" (٢٠٠٠). وقد طورت "جماعة وينيبيج السينمائية" أسلوبًا مميزًا عرف باسم "ما بعد حداثة المراعى"، وأفلامها مثل "حكايات من مستشفى جيملى" (١٩٨٨)، و"حريص" (١٩٩٢)، والفيلم القصير الذكى "قلب العالم" (٢٠٠٠) تعود إلى الأساليب الكلاسيكية للسينما الصامتة.

انظر أيضًا:

"السينما القومية"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Armatage, Kay, Kass Banning, Brenda Longfellow, and Janine Marchessault, eds. *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Berton, Pierre. *Hollywood's Canada: The Americanization of Our National Image*. Toronto: McClelland and Stewart, 1975.

Clandfield, David. *Canadian Film*. Toronto: Oxford University Press, 1987. [Concise overview of Canadian film history.]

Gittings, Christopher E. *Canadian National Cinema: Ideology, Difference, and Representation*. London and New York: Routledge, 2002.

Leach, Jim. *Film in Canada*. Don Mills, Ontario: Oxford University Press, 2006.

Leach, Jim, and Jeannette Sloniowski, eds. *Candid Eyes: Essays on Canadian Documentaries*. Toronto and Buffalo, NY: University of Toronto Press, 2003.

Magder, Ted. *Canada's Hollywood: The Canadian State and Feature Films*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

Monk, Katherine. *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver, BC: Raincoast Books, 2001.

Morris, Peter. *Embattled Shadows: A History of Canadian Cinema, 1895–1939*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1978.

Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams & American Control*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1990.

كتب هذا الفصل

باري كايث جرانت

ديفيد كرونينبيرج

(ولد فى تورنتو، أونتاريو، كندا، فى ١٥ مارس ١٩٤٣)

المخرج وكاتب السيناريو والممثل الكندى ديفيد كرونينبيرج كان ويظل واحدًا من أهم المخرجين الذين أعادوا حركة إحياء سينما الرعب التى بدأت فى السبعينيات، وكانت معالجاته للرعب البيولوجى والفزع الجنسى قد أعطت هذا النمط الفيلمى تناولاً جديدًا ومثيرًا.

بدأ حياته الفنية بسلسلة من أفلام الرعب المروعة، ثم انتقل من السينما التجارية إلى سينما الفن، وحقق شهرة عالمية بالعديد من الأفلام غير التقليدية، مثل "قارعو الأجراس الموتى" (١٩٨٨)، و"غذاء عارٍ" (١٩٩١)، و"الفراشة" (١٩٩٣)، ووصلت إلى الذروة مع فيلم "تصادم"، وهو اقتباس جرىء عن رواية جيه سى بالارد، والذى أدانه النقاد لأنه "تجاوز حدود الفسوق"، وحصل على جائزة لجنة التحكيم الخاصة من مهرجان كان.

كان أول أفلام كرونينبيرج الروائية هو "شظايا" والمعروف أيضًا باسم "جاءوا من الداخل" أو "القتلة الطفيليون" (١٩٧٥)، والذى يقدم طفيليًا كريهًا يفرز رغبة جنسية لا يمكن التحكم بها فيمن يسكن فيهم من البشر، وتم تمويل الفيلم جزئيًا بواسطة "شركة تطوير السينما الكندية"، وقدم تعليقًا مريرًا على الأيديولوجيا المعاصرة للتحرر الجنسى، لكنه استقبل فى كندا باعتباره فيلمًا كريهًا حتى أن أعضاء البرلمان اعترضوا على دعم الحكومة لمثل هذه الأفلام "المقرفة". أخذت أفلام كرونينبيرج التالية من نمط أفلام الرعب التناول الجسمانى نفسه لتؤكد على الرعب الجسدى، وعلى مشاهد الانتهاك الجسمانى البشعة. وفى فيلم

"مسعور" أو "الغضب" (١٩٧٧)، تقوم بالبطولة الممثلة مارلين تشامبرز (التى عملت سابقًا فى أفلام البورنو)، فى دور امرأة تبتكر أداة أو مسمارًا يشبه القضيب يبرز من تحت إبطها، ليقتل الرجال الذين تحتضنهم، وفى فيلم "الفقس" (١٩٧٩) هناك مجاز عن التحول الجسمانى تتم ترجمته إلى مظهر خارجى من الغضب الانفعالى المكبوت، وجاءت إعادة فيلم "الذبابة" (١٩٥٨) فى عام ١٩٨٦، الذى يصور تفاصيل مرعبة التحلل الجسمانى التدريجى للبطل بعد أن انصهر حمضه النووى عن طريق الخطأ مع الحمض النووى لذبابة، وتم تفسير الفيلم على أنه مجاز للدمار الجسمانى المتسبب عن الإيدز.

وربما كان فيلم "قبة الفيديو" (١٩٨٣) هو أكثر أفلام الرعب عنده اكتمالاً، وتدور قصته عن منتج تليفزيونى انتهازى (جيمس وودز) يستحوذ عليه برنامج سادى جنسى ينبثق من محطة قرصنة أمريكية غامضة، وهذا مجاز ما بعد حداثى عن التأثيرات المغوية للتليفزيون ووسائط الاتصال والإعلام. والفيلم يحقق براعة أسلوبية حيث تمتزج الفانتازيا بالواقع، ولا تستطيع الشخصية أو المتفرج أن يعرف الفرق بينهما، وسوف يستخدم كرونينبيرج فى مرحلة لاحقة التكنيك ذاته فى فيلمه "وجود" (١٩٩٩) (طريقة كتابة اسم الفيلم بالإنجليزية هى eXistenZ) عن ألعاب الكمبيوتر والواقع الافتراضى.

وكان تأكيد كرونينبيرج على الرعب الجسمانى مثار جدل نقدى كبير، فقال بعض النقاد إن الدافع وراء ذلك هو إحساس بالاشمئزاز الجنسى الذى يفصح عن أيديولوجيا محافظة وقمعية، بينما يقول آخرون إن كرونينبيرج مخرج تقدمى يكشف عن تناقضات الثقافة الغربية حول مفاهيم النزعة الجنسية، وأيًا ما كان تفسير أفلام كرونينبيرج، فإن طبيعتها الفانتازية قد حررت السينما الكندية من النموذج الواقعى الذى كان مسيطرًا عليها من قبل.

مشاهدات مقترحة:

"شظايا" (١٩٧٥)، "الماسحون" (١٩٨١)، "قبة الفيديو" (١٩٨٣)، "الذبابة" (١٩٨٦)، "قارعو الأجراس الموتى" (١٩٨٨)، "غذاء عارٍ" (١٩٩٢) "الفراشة" (١٩٩٣)، "تصادم" (١٩٩٦)، "وجود" (١٩٩٩)، "تاريخ من العنف" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Beard, William. *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Grant, Michael, ed. *The Modern Fantastic: The Films of David Cronenberg*. London: Flicks Books, 2000, and Westport, CT: Praeger, 2000.

Handling, Piers, ed. *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*. Toronto: General Publishing, and New York: New York Zoetrope, 1983.

Rodley, Chris, ed. *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber and Faber, 1992.

Sinclair, Iain. *Crash*. London: British Film Institute, 1999.

باري كايث جرانت

آتوم إيجويان

(ولد فى القاهرة، مصر، فى ١٩ يوليو ١٩٦٠)

ولد آتوم إيجويان فى مصر لوالدين أرمينيين، وتربى فى فيكتوريا، كولومبيا البريطانية، وبدأ فى صنع أفلام قصيرة بينما كان طالبًا فى جامعة تورنتو، ومع زميله من تورنتو ديفيد كرونينبيرج، حقق إيجويان نجاحًا عالميًا بوصفه مخرجًا مؤلفًا، وفاز بالعديد من الجوائز، بما فى ذلك أربع جوائز فى مهرجان كان، وسبع فى مهرجان تورنتو السينمائى الدولى. لقد كان المخرج الألمانى فيم فيندرز معجبًا بفيلم "فرجة عائلية" (١٩٨٧) لإيجويان، حتى أنه عندما فاز بجائزة ألكان عن فيلمه "أجنحة الرغبة" فى مهرجان مونتريال للسينما الجديدة فى عام ١٩٨٧، سلم الجائزة علنًا إلى إيجويان.

تتناول أفلام إيجويان تيمات الاغتراب، والضجر، والتلصص، والعلاقات بين هذه التيمات، وتقنيات الاتصال، مثل أجهزة التليفزيون والهواتف، وكاميرات الفيديو، تظهر دائمًا فى أفلام إيجويان، وتجد شخصياته نفسها محاصرة بهذه التقنيات، بينما هى عاجزة عن التوصل مع الآخرين على نحو له معنى، وفى فيلم "الأجزاء الناطقة" (١٩٨٩)، يصور إيجويان صرحًا حجريًا حيث تعرض شاشات التليفزيون لقطات عن الأحبة الراحلين بما يساعد أقرباءهم على معايشة أحزانهم، وفى فيلم "غرائبى" أو "إكسوتيكا" (١٩٩١)، يخلق ناديًا للرقص يصنع محيطًا يدرأ فيه الرجال عن أنفسهم الوحدة، والاغتراب الثقافى الذى يظهر فى أفلام إيجويان يعود فى جزء منه إلى توطن إيجويان خلال طفولته فى كندا. ويعتبر إيجويان على نطاق واسع سينمائيًا ما بعد حداثيًا فى جوهره، تُظهر

أعماله كيف أن الصور الزائفة التى تديرها وسائل الأعلام قد أثلمت استجاباتنا للعالم الواقعى الحقيقى، والميزانسين عنده يتم تكوينه على نحو شكلى تمامًا، بينما يوحى بعالم بارد مغلق تقوم فيه شخصياته الرئيسية.

كان أول أفلامه الروائية هو "بجانب كين" (١٩٨٤)، والذى عرض أول مرة فى مهرجان تورنتو، حيث استقبل بحفاوة نقدية، كما حدث مع أفلامه التالية خلال التسعينيات، ويعتمد فيلمه "الحياة الأخرى الحلوة" (١٩٩٧) على رواية راسيل بانك، وهو أول سيناريو يكتبه إيجويان عن عمل شخص آخر، كما كان الفيلم علامة على حصول إيجويان على الاهتمام العالمى. ومنذ ذلك الحين اضطربت المسيرة الفنية له، ففيلمه "أرارات" (٢٠٠٢) يدور فى ظاهره عن التطهير العرقى الذى عاناه الأرمينيون على أيدى الأتراك فى عام ١٩١٥ (وهو أمر يشكك فيه الأتراك دائمًا)، وهو دراسة جريئة متأملة للذات وللسينما، ولتصوير التاريخ فى السينما، بما يُدخل بعدًا سياسيًا جديدًا فى أعمال إيجويان، لكن فيلم "رحلة فيليسيا (١٩٩٩) لم يحقق نجاحًا تجاريًا أو نقديًا، وفيلمه "حيث تكمن الحقيقة" (٢٠٠٥) (يمكن ترجمة اسم الفيلم أيضًا إلى "حيث تكذب الحقيقة" - المترجم)، فهو فيلم فكرى عن جريمة قتل غامضة، ويتضمن وجود ثنائى كوميدى يشبه جيرى لويس ودين مارتين، وقد أثار الفيلم رد فعل سلبيًا قويًا عندما عرض لأول مرة إلى جانب فيلم كرونينبيرج "تاريخ من العنف"، الذى احتفى به النقاد فى مهرجان تورنتو فى عام ٢٠٠٥.

أنتج إيجويان أيضًا العديد من الأفلام لمخرجين آخرين، وأخرج عدة حلقات من البرامج التليفزيونية مثل "منطقة الشفق"، و"ألفريد هيتشكوك يقدم"، بالإضافة إلى الفيلم التليفزيونى الذى امتدح كثيرًا "سلوك سيئ فادح" (١٩٩٣)، حول الحياة المضطربة للاعب الهوكى برايان سبنسر.

مشاهدات مقترحة

"بجانب كين" (١٩٨٤)، "فرجة عائلية" (١٩٨٧)، "أجزاء ناطقة" (١٩٨٩)، "القائم بالتعديل والضبط" (١٩٩١)، "غرائبى" (١٩٩٤)، "الحياة الأخرى الحلوة" (١٩٩٧)، "أرارات" (٢٠٠٠).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Desbarats, Carole, Jacinto Lageira, Daniele Riviere, and Paul Virilio, eds. *Atom Egoyan*. Translated from the French by Brian Holmes. Paris: Editions Dis Voir, 1993.

Egoyan, Atom, and Ian Balfour, eds. *Subtitles: On the Foreignness of Film*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

Falsetto, Mario. *Personal Visions: Conversations with Contemporary Film Directors*. Los Angeles: Silman-James Press, 2000.

Leach, Jim. *Film in Canada*. Don Mills, Ontario, Canada: Oxford University Press, 2006.

Tasker, Yvonne, ed. *Fifty Contemporary Filmmakers*. London and New York: Routledge, 2002.

باری كايث جرانت

قواعد ومبادئ (تحديد أفضل الأفلام)

Canon and Canonicity

يتضمن وضع قواعد (تحديد أفضل الأفلام) اتخاذ القرارات التى تعتمد على تقييم القيمة، وهى عملية تؤكد على فائدة التقييم وإعادة التقييم فيما يتعلق بالإنجازات الفنية، والأخطار المرتبطة بالاحتفاء ببعض أعمال الفنانين على حساب آخرين، وتكوين هذه القواعد يتأثر مباشرة بالتعليم، والأذواق، وعادات الفرجة لدى من يشترك فى وضعها، وطيف الأفلام التى شاهدوها، ووجهة نظرهم عن السينما التى يناصرونها، وهذه المبادئ والقواعد فى الدراسات السينمائية قد تم خلقها عن طريق أصحاب النظريات، والمؤرخين، والنقاد، وقام الأكاديميون، والأرشيفيون، وواضعو برامج مشاهدة الأفلام فى عروض خاصة، بتكريس هذه القواعد وإعادة تقييمها، كما أنها تتأثر بأعضاء آلة صناعة السينما ذاتها. وشكل القواعد الصارمة قد تغير عبر الزمن، باعتبارها الطريقة التى تتشكل بها الفرجة على، والكتابة عن، الأفلام، وحيث إن هذه الطريقة قد تعددت إلى طرق وآراء عديدة مختلفة، فيما يتعلق بالأهمية الفنية.

ولأن هذه القواعد انتقائية بطبيعتها، فإنها تقترح أيًا من الأفلام تستحق الاعتراف بقيمتها، وعرضها، وتحليلها. كما أنها تؤثر فى القرارات المتعلقة بالعناوين بحفظ الأفلام وترميمها، وبالمخرجين الذين يستحقون إقامة عروض خاصة لأفلامهم، وتلعب هذه القواعد دورًا فى تحديد أى الأفلام سوف تعرض فى التليفزيون، أو يتم توزيعها فى شكل مطبوع، أو فى شكل شريط فيديو أو دى فى دى، وتم بيعها فى المحلات ووضعها فى المكتبات، وبالتالى تظل باقية فى وعى

الجمهور، وإتاحتها بهذه الطرق تساعدها على أن تتم مناقشتها فى الفصول الدراسية والمطبوعات التعليمية، بما يؤكد سمعتها النقدية، وبذلك فإن وضع الفيلم فى قائمة أفضل الأفلام يساعد على استمرار توزيع ومشاهدة الفيلم، بما يؤثر على تقييم المخرجين، وصناعات السينما فى البلدان المختلفة، والأنماط الفيلمية، ويترك أثره أيضًا على كتابة تاريخ السينما، ولأن هذه القواعد تؤثر فى الأغلب على تحديد الأفلام التى يتم حفظها وعرضها وتحليلها، فإن عملية تكون القواعد قد كانت سنوات طويلة مثارًا للجدل، فإذا كانت هناك مجموعة ثابتة من الأفلام والسينمائيين تظل فى القائمة بشكل ثابت، فإن المبادئ الصارمة تكون دائمًا عرضة للفحص، وامتداد معاييرها، لتحديد أهمية الفيلم أو الأفلام.

تكوين القواعد فى مرحلة مبكرة من تاريخ السينما

تاريخ تكوين قواعد تحديد أفضل الأفلام هو تاريخ المواقف المتغيرة تجاه ما له قيمة فى السينما. لقد بحث مؤرخو وأصحاب نظرياتها فى البداية عن تأسيس السينما باعتباره فنًا متفردًا ومعترفًا به، بما يخول الاهتمام بالاحتفاء بالأعمال البارزة فى هذا الوسيط الفنى. وأكد رودولف آرنهايم والمنظرون الآخرون للسينما الصامتة على أن معظم الأفلام المهمة هى التى جاوزت إمكانات التسجيل فى الوسيط السينمائى. واستخدمت أدوات خاصة بالسينما، مثل المونتاج والتصوير السينمائى، لكى تجسد العالم الذى تصوره على نحو أسلوبى، وكان الدافع لتمييز السينما عن الأشكال الفنية الأخرى، بالتأكيد على قدرتها على تغيير شكل الواقع، مشجعًا للكتاب على وصف تاريخ السينما بأنه رحلة تجاه النضج الفنى، الذى يتميز بتطور السرد القادر على التعبير والتقنيات الأسلوبية، وعلى سبيل المثال فإن كتاب "الفيلم حتى الآن" (١٩٣٠) للكاتب بول روتا (١٩٠٧-١٩٨٤)، وهو من أوائل تواريخ السينما المكتوبة بالإنجليزية الأكثر تأثيرًا، يحدد العشرينيات باعتبارها ذروة البراعة الفنية السينمائية، خاصة فى الاحتفاء بأعمال شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧)، ودى دابليو جريفيث (١٩٧٥-١٩٤٨)، وأبيل جانص (١٨٨٩-١٩٨١)، وجاك إبستين (١٨٩٧-١٩٥٣)، وإف دابليو مورناو

(١٨٨٨-١٩٣١)، وجى دابليو بابست (١٨٨٥-١٩٦٧)، ومدرسة المونتاج السوفييتية. وقائمة روتا للأفلام الـ ١١٤ "البارزة" قامت بدور النقطة الرجعية للقواعد الصارمة فى تفضيل الأفلام حتى نهاية الحرب العالمية الثانية.

وإلى جانب كتابات منظرى السينما ومؤرخيها المبكرين، فإن ازدهار الثقافة السينمائية العالمية خلال العشرينيات لعب دورًا خاصًا ومهمًا فى تشكيل قواعد تحديد أهم الأفلام، والدعاية لها، وعرضها، وحفظ العناوين التى اعتبرت توسعًا إيجابيًا فى حدود الوسيط السينمائى، وداخل صناعات السينما فى البلدان المختلفة، فإن دعاية الشركات السينمائية والمنشورات التى قامت الصناعة بتوزيعها كانت تعلن عن المخرجين طبقًا للطرق الجديدة فى أعمالهم، بما يعطى النقاد والجمهور مفاتيح صريحة لتحديد أهميتهم، وكانت دور عرض أفلام الفن ونوادى السينما فى باريس، ونيويورك، ولندن، وبرلين، وأمستردام، والمدن الكبرى الأخرى، تقدم منافذ متخصصة لمشاهدة الأفلام، بما يغذى أذواق الأفراد المهمين لتأسيس الأرشيفات، مثل السينماتيك الفرنسى، والمكتبة السينمائية فى متحف الفن الحديث، والسينماتيك البلجيكى، وفى الوقت نفسه فإن الصحف السينمائية تكاثرت عبر أوربا بالولايات المتحدة، لتقدم مناقشات مستمرة حول أفلام المخرجين الذين اعتبروا مهمين.

ولأن الوصول إلى عناوين الأفلام كان محدودًا خلال النصف الأول من القرن العشرين، فإن الآراء النقدية لواضعى برامج نوادى السينما، والمسئولين عن شراء الأفلام للأرشيفات، كان لها تأثير قوى على تكوين قواعد تحديد الأفلام، واعتمد المؤرخون والنقاد والمعلمون على العروض الخاصة، وأرشيفات الأفلام، والمكتبات، فى أبحاثهم، مما أدى إلى تحجيم قدرتهم على "اكتشاف" أعمال لم يتم تقديرها بعد، وبينما فُقدت عشرات الآلاف من الأفلام طوال تاريخ السينما، فإن عناوين مثل "سرقة القطار الكبرى" (إدوين إس بورتر، ١٩٠٣)، و"مولد أمة" (جريفيث، ١٩١٥)، و"مقصورة الدكتور كاليجارى" (روبرت فينى، ١٩٢٤)، و"الضحكة الأخيرة" (مورناو، ١٩٢٤)، و"البارجة بوتمكين" (سيرجى إيزنشتين، ١٩٢٥)، وجدت فرصة

لعرضها والكتابة عنها بمجرد اعتبارها أفلامًا ذات أهمية، وبذلك خلدت مكانتها باعتبارها أعمالاً مهمة.

تأثير بازان ومفهوم "المؤلف"

فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، ظهر جيل جديد من النقاد الذين عارضوا تعريف الحرفية الفنية الفرنسية كما طرحه المنظرون والمؤرخون السابقون، وناصروا الواقعية السينمائية ليوسعوا من القواعد الصارمة، وحدد كتّاب مثل أندريه بازان (١٩١٨-١٩٥٨) وروجر لينهارت (١٩٠٣-١٩٨٥) جوهر السينما فى قدرتها على التسجيل، ليفضلا الجماليات التى تحترم خصوصية السينما، واستمراريتها (فى الالتقاطة الطويلة ـ المترجم)، وغموض العالم أمام الكاميرا، أكثر من الجماليات التى تغير من هذا العالم، وفى الوقت الذى كان فيه النقاد السابقون يحاولون تعريف السينما باعتبارها شكلاً فنيًا متفردًا، فإن بازان وصفها بأنها فن غير نقى، وأقر بصلاتها مع المسرح والأدب، لقد احتفى بازان بسينما الثلاثينيات والأربعينيات، ورفع من مكانة أفلام هوليوود التجارية، ووضع ـ مع ألكسندر أستروك (ولد عام ١٩٢٣) ـ أسس مفهوم "المؤلف". وهكذا فإن تأثير بازان أدى إلى ضم فيلمى "قواعد اللعبة" (جان رينوار، ١٩٣٩) و"سارقو الدراجات" (فيتوريو دى سيكا، ١٩٤٨)، كما أن مديحه لفيلم "الموطن كين" (١٩٤١) ـ للمخرج أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) والمصور السينمائى جريج تولاند (١٩٠٤-١٩٤٨) ـ أسس سمعة الفيلم كأحد أعظم الإنجازات السينمائية، وهكذا ظهر "المواطن كين" على قمة استفتاء نقاد مجلة "سايت أند ساوند" كل عقد باعتباره أفضل عشرة أفلام، وذلك منذ استفتاء عام ١٩٦٢.

وظهرت منافذ جديدة فى سنوات ما بعد الحرب للترويج والعرض، مما عزز سمعة بعض المخرجين، بينما قدم آخرون لمن يصنعون الأذواق النقدية، وتوسعت الإصدارات السينمائية ونوادى السينما، بينما أعيد إحياء مهرجان فينيسيا السينمائى فى عام ١٩٤٦، وبدأت مهرجانات عالمية فى برلين بألمانيا، وكان

بفرنسا، وكالوفى فارى فى جمهورية التشيك، ولوكارنو فى سويسرا، وأدى عرض مهرجان فينيسيا لفيلمى "راشومون" (أكيرا كيروساوا، ١٩٥٠) و"حكايات أوجيستو" (كينجى ميزوجوشى، ١٩٥٣) إلى إعجاب كبير من النقاد الغربيين، وكان ذلك بداية دخول الأفلام اليابانية فى قوائم أفضل الأفلام.

وكان لبروز مفهوم المؤلف فى فرنسا، وبريطانيا، والولايات المتحدة، خلال الخمسينيات، والستينيات، سبب فى الإسراع بالتقييم المقارن للأفلام والسينمائيين، فى الوقت نفسه الذى اعتنق فيه عدد متزايد من الشباب الثقافة السينمائية العالمية، ودافع مناصرو سياسة المؤلف عن أنه بالرغم من أن السينما وسيط جماعى، فإن أعمالها الأكثر أهمية تمثل تعبيرًا عن المخرج، الذى يظهر فى أفلامه نوع من الاتساق فى الأفكار والأساليب يتجاوز ظروف الإنتاج وفرض سيناريوهات مسبقة عليه، واستخدام نقاد مفهوم المؤلف أسس هذا المفهوم لكى يهاجموا النقاد المنتمين للتيار الرئيسى، ويحتفوا بأعمال السينمائيين الذين لم يلاقوا ترحيبًا من قبل. وعندما أصبح مفهوم المؤلف هو التناول النقدى السائد للسينما خلال الستينيات، تكاثرت الصحف السينمائية، ونوادى السينما، وجمعيات الفيلم فى الجامعات، بينما تأسست برامج الدراسات السينمائية على نطاق واسع فى الكليات الأمريكية، وكان بعض أفراد هذا الجيل مشبعين بمبادئ مفهوم المؤلف منذ شبابهم، وسوف يحملونها معهم فيما بعد إلى النقد السينمائى من التيار السائد، بينما ناصر آخرون الممارسات السينمائية التى تعارض المواضعات الكلاسيكية.

وأدى حماس بعض مناصرى مفهوم المؤلف إلى تكوين قواعد ومبادئ جديدة لأفضلية الأفلام، فقام الكتاب الشباب فى "كراسات السينما" بتشكيل طليعة للنقد المؤسس على مفهوم المؤلف، ورفعوا مكانة ماكس أوفولس (١٩٠٢-١٩٥٧)، وجاك تاتى (١٩٠٩-١٩٨٢)، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، وهوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧)، فوق "تقاليد الجودة" للمخرجين الذين كانت تفضلهم الصحافة الفرنسية المعاصرة، وأعاد النقاد الذين كتبوا فى "كراسات السينما" تقييم

الأعمال المهمة للمخرجين الذين كانوا فى القائمة الأفضل السابقة، فرفعوا فيلم "مستر أركادين" (١٩٥٥) لأورسون ويلز فوق "المواطن كين"، وفيلم مورناو "الشروق: أغنية إنسانين" (١٩٢٧) فوق "الضحكة الأخيرة"، واحتفوا بفيلمى ميزوجوشى "حياة أوهارو" (١٩٥٢) و"حكايات أوجيستو" بفضل جماليات لقطاتهما العامة والتقاطاتهما الطويلة.

وفى الولايات المتحدة، قام أندرو ساريس (ولد عام ١٩٢٨) بالهجوم على النقاد الأمريكيين الذين كانوا يفضلون الأفلام الأجنبية التجريبية والتسجيلية على الأفلام الهوليوودية التجارية، وفى كتابه "السينما الأمريكية" (١٩٦٨) قدم إعادة تقييم لتاريخ السينما الأمريكية يعتمد على مبادئ مفهوم المؤلف، محللاً أعمال أكثر من مائة مخرج، ومصنفًا إياهم إلى قائمة أفضليات، تتراوح من "مجمع الآلهة" حتى "أقل من يلائم العين"، و"يصلحون لمزيد من الأبحاث"، وكانت النتيجة قائمة شخصية تصلح كنموذج للتقييم النقدى، وبداية للجدل حولهم. لقد كانت القيم التى تؤسس لمفهوم المؤلف تصنيف نزعة ثورية على الطرق التى يفكر بها النقاد حول الأهمية الفنية، كما فتحت الباب أمام مزيد من المخرجين الخارجين على المواضعات، والعاملين بميزانيات منخفضة، لكى يدعمهم نقاد التيار السائد.

تحديات معاصرة لقواعد تحديد أفضل الأفلام

بنهاية الستينيات، بدأ بعض المنظرين والأكاديميين فى التساؤل حول ميل النقاد الموالين لمفهوم المؤلف إلى النظر إلى القيمة الجمالية بعيدًا عن أى سياق اقتصادى أو تاريخى أو أيديولوجى، وكان تبنى الدراسات النظرية السينمائية للبنيوية، والسيميوطيقا، والماركسية، والتحليل النفسى، سببًا فى إثارة المشكلات حول مفهوم المؤلف والتقييمات النقدية التقليدية، كما أن نهضة سينما الفن الأوربية الحداثية، والطليعية الأمريكية النابضة بالحياة، شجعت بعض الدارسين والنقاد على تبنى ممارسات سينمائية بديلة وتشجيعها، وفى الوقت ذاته داخل

الدوائر الأكاديمية، بدأت الدراسات النسوية، والعرقية والعنصرية، ودراسات الشواذ، فى أن تؤدى إلى إعادة تقييم المبادئ التقليدية فى التفضيل داخل مجالات الأدب، والفن، والسينما.

وفى الدراسات السينمائية، انتقد الدارسون هذه القواعد من خلال عدد من الزوايا، فقد لاحظوا أن تنظيم تاريخ السينما حول "رجال عظماء" يصنعون أعمالاً عظيمة، يتجاهل أوجهًا مهمة أخرى فى السينما، بما فى ذلك الأسلوب السينمائى، والتكنولوجيا، والنمط الفيلمى، والصناعة، ومدارس السينما القومية، والفرجة، وألقى بعض الأشخاص بالضوء على استبعاد القواعد التقليدية للنساء، وغير الغربيين، وغير البيض من المخرجين، وتجاهل الأفلام التسجيلية، والطليعية، وأفلام التحريك. ونادى آخرون بأنه ليس كل المتفرجين يعطون قيمة للمجموعة نفسها من الأفلام، وأن الأفلام التى تعتبر ذات قيمة يمكن اعتبارها مهمة للمتفرجين لأسباب مختلفة، لذلك تختلف مجموعة القواعد الشخصية للنقاد، وصانعى الأفلام، والمتفرجين، بالإضافة للأفراد من الدول المختلفة والمجموعات العمرية المختلفة، وكان من الضرورى ظهور معالجة جديدة لتكوين قواعد ومبادئ لتحديد الأفلام ذات القيمة.

وتلخص جانيت ستايجر معالجات أربع شائعة تم تبنيها فى السبعينيات والثمانينيات، لمواجهة المشكلات الواضحة فى تكوين هذه القواعد. الأولى هى أن بعض الدارسين يحللون الكلاسيكيات السينمائية المعترف بها بشكل مختلف وضد التيار، باحثين عن الكشف عن معانٍ وأهمية جديدة من خلال قراءات بديلة. بينما نقَّح آخرون المعايير التى تحدد طبيعة الفن السينمائى فى محاولة لضم أعمال كان يتم تهميشها سابقًا داخل مجموعة الأفلام ذات القيمة، ودعا بعض ثالث لخلق قواعد جديدة لأعمال مختلفة تعارض الطرق السائدة فى التجسيد، وأخيرًا ينادى بعض الأشخاص بإلغاء مجموعة القواعد ذاتها، حيث إنها بالضرورة ترفع أفلامًا مختارة على حساب أخرى، وبدلاً من الإلغاء الكامل لقواعد الاختيار، فإن النتيجة الأساسية لعقود جديدة من الجدل داخل معالجات الدراسات السينمائية

كانت مزيداً من الوعى لتنوع المعايير المستخدمة لتكوين المبادئ، وما تؤدى إليه بالنسبة للثقافة والتاريخ السينمائيين.

وعندما حلت الأوساط الأكاديمية ألغاز الفضائل النسبية لتكوين قواعد اختيار الأفلام ذات القيمة، فإن الجانب التقييمى فى مفهوم المؤلف احتفظ بمكانته فى الثقافة السينمائية السائدة، بما أدى إلى اعتناق تقاليد اختيار أعمال عظيمة، وعدد متزايد من قوائم "أفضل الأفلام". ويقوم الآن النقاد فى الصحف اليومية، والمجلات، والإصدارات السينمائية المتخصصة، بالإضافة إلى جماعات النقاد حول العالم، بالتقييم السنوى لما يعرض من أفلام، ولدى مكتبة الكونجرس قائمتها الوطنية بالذخائر، وهناك على الإنترنت آلاف من المواقع تقدم قوائمها الغريبة الخاصة بها، ووصل اتجاه تحديد أفضل الأفلام إلى ذروته مع موجة قيام صناعات السينما فى بلدان العالم المختلفة بالاحتفال بمئويتها فى أواخر التسعينيات وأوائل القرن الحادى والعشرين، حيث إن المنظمات فى كل بلد أقامت الاستفتاء لاختيار أفضل مائة فيلم، وفى أثناء ذلك تزايد الاهتمام الجماهيرى بإيرادات شباك التذاكر ومبيعات الأفلام، مما أدى إلى ترويج نوع مختلف من القوائم، تكوّن عن طريق ذوق المستهلك وليس الرأى النقدى، وفى الولايات المتحدة، حقق فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) مكانة فى القوائم باعتباره الأعلى إيراداً فى تاريخ السينما، وهذا لا يعكس الرأى النقدى فى الفيلم وإنما قدرة الفيلم على الاستحواذ القوى على خيال الجماهير.

وإذا كان بعض الأكاديميين والنقاد مستمرين فى تفضيل قواعد أساسية تميل إلى سينما الفن، واختيار المخرجين المؤلفين فى هوليوود، فإن حدود القوائم وقواعد وضعها تتزايد اتساعاً باستمرار. لقد كان من يحدد الأذواق فى السابق يستطيعون أن يشاهدوا الأفلام عند عرضها فى دور العرض، والقليل من مهرجانات السينما الكبرى، والعروض الخاصة المتخصصة، لكن الدارسين والنقاد المعاصرين يتمتعون بقدرة أكبر بكثير على الوصول إلى الأفلام من خلال عدد كبير من الوسائط الإضافية، مثل الكيبل، والفيديو، والدى فى دى، والإنترنت. كما

أن مؤسسات مثل معهد الفيلم الأمريكى، ومعهد الفيلم البريطانى، تعد برامج لعرض الأفلام وإصدار المطبوعات، التى تساعد على إعادة تعريف قواعد تحديد أفضل الأفلام، وفى الوقت ذاته، فإن هناك اهتمامًا دراسيًا متزايدًا بالسينما التجارية، وسينما المجموعات الخاصة cult، والسينما التى كانت من قبل هامشية، وهو الاهتمام الذى وسع من المعايير المطبقة فى اختيار القوائم الأفضل. وهذه التحولات وسعت من الأطراف التى تضمها القوائم، بحيث تشمل "نازح من طوكيو" (١٩٦٦) للمخرج سيجون سوزوكى، وهو فيلم مثير للإعجاب لغرابته، من نمط فيلم البوب آرت، وتجده موضعًا لمقالات فى المجالات السينمائية ودراسات فى المعاهد السينمائية معًا، مثل الفيلم الكلاسيكى "قصة طوكيو" (١٩٥٣) لياسوجيرو أوزو، وعندما يجد الأفراد تشجيعًا على مقارنة قائمة "أفضل عشرة أفلام" خاصة بهم بقوائم النقاد، ويتسع مجال الوصول إلى الأفلام والدراسات السينمائية، سوف تستمر إعادة التقييم، والاتساع، وتجديد القوائم والمبادئ التى تقوم عليها.

انظر أيضًا:

"نظرية المؤلف"، "النقد"، "تاريخ السينما".

مزيد من القراءات:

same time, growing scholarly interest in commercial, cult, and previously marginalized cinemas has expanded the criteria applied to canon selection. These shifts have enlarged the fringes of the canon, such that *Tokyo nagaremono* (*Tokyo Drifter*, Seijun Suzuki, 1966), a campy, pop art genre picture, is as likely to be featured in today's film magazine or college cinema course as the venerated classic *Tokyo monogatari* (*Tokyo Story*, Yasujiro Ozu, 1953). As individuals are encouraged to compare their "top tens" to those of critics, and access to films and film scholarship expands, the re-evaluation, expansion, and renewal of the canon will continue.

SEE ALSO *Auteur Theory and Authorship; Criticism; Film History*

FURTHER READING

Bazin, André. *What Is Cinema?*, 2 vols. Translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1967.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

Christie, Ian. "Canon Fodder." *Sight and Sound* 2, no. 8 (December 1992): 31–33.

Rotha, Paul. *The Film Till Now*, 3rd ed. New York: Twayne, 1960.

Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1928–1968*. New York: Dutton, 1968.

Staiger, Janet. "The Politics of Film Canons." *Cinema Journal* 24, no. 3 (Spring 1985): 4—23.

كتب هذا الفصل

ليزا دومبروسكى

أفلام الكارتون

Cartoons

تقوم أفلام الكارتون بالتسلية وإثارة الاهتمام معًا، وهى قادرة على أن تضع يدها على نقاط الضعف والتعقيدات فى النفس البشرية بطرق مباشرة وأصيلة وتلقى ضوءًا كاشفًا، ومنذ بدايتها المتواضعة، تطورت أفلام الكارتون لتعالج الموضوعات الشائكة الاجتماعية، والثقافية، والدينية، بطرق تحريضية ومسلية معًا، وهى أكثر فنون التيار السائد ثورية، وبرغم ربطها بشكل تلقائى بتقاليد ديزنى، فإن لها عدة تواريخ مختلفة فى العالم كله، وممارسات متنوعة تعكس الثقافات التى أنتجت فيها.

ولدت أفلام الكارتون المتحركة من التجارب الأولى لخلق الصورة المتحركة السينمائية، فمنذ وقت مبكر فى عام ١٧٩٨، بنى إيتيين روبرتسون آلة فانتا سماجوريا، وهى مصباح سحرى معقد، لكى يعرض بها الصور، وجاء بعد ذلك فيناكيستاسكوب فى عام ١٨٣٢ على يد جوزيف فيرنان بلاتو، وزيوتروب فى عام ١٨٣٤ على يد ويليام هورنر، وكاينيتوسكوب فى عام ١٨٥٣ على يد فرانز فون أوشايتوس، وفاسماتروب فى عام ١٨٧٠ على يد هنرى هايل، وبراكسينوسكوب فى عام ١٨٧٧ على يد إميل رينو، وهى أدوات كان يعرض بها الصور المتحركة المرسومة أو الملونة، ومع تطور الآلة السينمائية جاءت أول تجليات التحريك، فى البداية عن طريق المصادفات أو تأثيرات الخدع مثل أعمال جورج ميلييس (١٨٦١-١٩٣٨)، ومولد الكارتون بإضاءة النيون المتحركة، وتنفيذ السرعة المتزايدة

للرسوم بالتلاعب بسرعات الكاميرا، خاصة فى بريطانيا، حيث كان هارى فيرنيس، وماكس مارتين، وتوم ميرى، ولانسيلوت سبيد، يقومون بتحديد نموذج بريطانى فى التعبير، على علاقة بالتقاليد التصويرية البريطانية فى الكاريكاتير والبورتريه، كما أن البريطانيين جيه ستيوارت بلاكتون، وألبيرت إى سميث، اللذين كانا يعملان فى الولايات المتحدة، هما اللذان رأيا إمكانية لنوع خاص من سينما التحريك فى أفلام مثل "الرسم المسحور" (١٩٠٠)، و"المراحل المضحكة لوجوه مرحة" (١٩٠٦)، برغم أنها كانت فى جوهرها لا تختلف كثيرًا عن كونها تطورات فى الكارتون بأضواء النيون المتحركة.

وبينما كان التحريك ثلاثى الأبعاد بتقنية إيقاف الحركة يتطور فى عدد من البلدان، فإن التحريك ثنائى الأبعاد لم يعتبر شكلاً خاصًا إلا مع فيلم إميل كول (١٨٥٧ ـ ١٩٣٨) "فانتا سماجورى" (١٩٠٨)، وهو تحريك بخطوط مرسومة، متأثر بالسريالية الفرنسية، وعمل كول بعد ذلك فى الولايات المتحدة، حيث قام بتحريك القصة المصورة لجورج ماكمانوس "متزوجون جدد" (١٩١٣)، وهى إحدى أشهر سلاسل القصص المصورة التى ميزت تحريك الكارتون الأمريكى فى فترته الأولى، مع "قطة مجنونة"، و"أطفال كاتزينجامر"، و"مات وجيف". وصنع وينسور ماكاى (١٨٧١-١٩٣٤) ـ الرسام وفنان الجرافيك ـ فيلم "نيمو الصغير فى أرض النوم" (١٩١١)، الذى يعتمد على قصته المصورة التى كانت تنتشر فى "نيويورك هيرالد"، كما صنع واحدًا من أوائل أفلام الكارتون التى تتأمل طريقة تنفيذها، ويعبر عن ذلك اسم الفيلم ذاته "وينسور يصنع حركته الكارتونية" (١٩١١). ولا يمكن إغفال تأثير ماكاى على تاريخ التحريك، فقد صنع الأمثلة الأولى فى نمط الرعب فى "قصة البعوضة" (١٩١٢)، وتحريك "الشخصية" متمثلة فى شخصية "الديناصورة جيرتى" (١٩١٤)، والتى قدمت فى عرض تفاعلى مع ماكاى فى عرض الفودفيل الخاص به، بالإضافة إلى تقديمه "سينما تسجيلية" فى محاكاته الجريدة السينمائية فى فيلم "غرق لوزيتانيا" (١٩١٨).

ومنذ وقت مبكر فى عام ١٩١٣ كان راول بارى وجون آر براى يطوران طرقًا "صناعية" منهجية لإنتاج التحريك بالكارتون، واستخدما تنويعات على ما أصبح فيا بعد هو "الرقاقة" cel المستخدمة فى عملية التحريك (شريحة شفافة من السليولويد، ومن هنا اسمها cel ـ المترجم)، حيث يتم رسم الرسوم المنفردة، وكل منها يحتوى على تغير طفيف فى وضع الشخصية، ثم يتم جمعها مع خلفيات تظل ثابتة، باستخدام مسطرة لقياس المسافات على لوحة الرسم، وبتصوير هذه الرسوم فوتوغرافيًا الواحد بعد الآخر فى تتابع الحركة، يحدث إيهام الحركة المتصلة. بالإضافة إلى ذلك، فإن نظامًا فى الإنتاج يظهر يحاكى التنظيم الهرمى المميز للعمليات الصناعية فى أمريكا، فبرغم ظهور الأخوين فلايتشر: ماكس (١٨٨٣-١٩٧٢) وديف (١٨٩٤-١٩٧٩)، وبول تيرى (١٨٨٧-١٩٧١)، وبات سوليفان (١٨٨٧-١٩٣٣)، وأوتو ميسمير، باعتبارهم منتجين نشطاء لأفلام الكارتون، فإن والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦)، هو الذى أخذ نموذج مصانع السيارات، وخلق "صناعة" التحريك، وكانت هيمنة ديزنى تعنى ضياع أعمال أخرى مهمة فى زوايا النسيان، مثل "حكايات إيسوب السينمائية" لتيرى خلال العشرينيات، وأفلام "القط فيلكس" (١٩١٩-١٩٢٨) لسوليفان وميسمير، التى حققت نجاحًا كبيرًا وكانت مبدعة فى رسومها، وأعمال الأخوين فلايتشر فى تزامن الصوت واستخدام الروتوسكوب، وهو طريقة فى تحويل حركة شخصية حقيقية إلى شخصية كارتونية بتعقب الخطوط كادرًا وراء الآخر، وفى أعمال ديزنى الأولى خلال بداية العشرينيات جاءت نمر ضاحكة بعنوان Laugh-O-Gram والتى رسمها بنفسه، كذلك كوميديات "أليس" التى عكست وقلبت تصور سلسلة الأخوين فلايتشر "من المحبرة"، والتى كانت تصور مهرجانًا كارتونيًا فى بيئة حقيقية، بينما وضع ديزنى أليس الحقيقية فى عالم كارتونى.

الفترة الذهبية

فى عام ١٩٢٣، صنع الأخوان فلايتشر فيلمًا رائدًا من أربع بكرات، هو "نظرية

النسبية لآينشتاين". وفى مواجهة هذه المنافسة المتزايدة من إستوديو فلايتشر الماهر تقنيًا، صنع ديزنى أول كارتون ذى صوت متزامن، هو "القارب البخارى ويللى" (١٩٢٨)، وقدم فيه أول نجوم عالم الكارتون: ميكى ماوس، وبعد تسع سنوات، صنع ديزنى "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧)، وهو أول فيلم تحريك روائى طويل، ذى صوت متزامن، وبألوان التكنيكلر، كما كان يصنع "السيمفونيات السخيفة" (أو المضحكة)، بما فى ذلك "أزهار وأشجار" (١٩٣٢)، وهو أول فيلم كارتونى بالتكنيكلر ذى الثلاثة شرائط، و"ثلاثة خنازير صغيرة" (١٩٣٣)، الذى اشتهر بإطلاق صيحة التشجيع خلال فترة الكساد: "من ذا الذى يخاف من الذئب الكبير الشرير؟"، كذلك "ابن عم من الريف" (١٩٣٦)، الذى أسس تصميم فأر عالم الكارتون، و"الطاحونة القديمة" (١٩٣٧) باستخدام كاميرا ذات مستويات متعددة. لقد أخذت كل هذه الأفلام خطوات جمالية، وتقنية، وسردية، فى مجال الكارتون، وكان العديد من أفلام "السيفونيات السخيفة" المبكرة من رسم أب إيوركس، وتعتمد على رسم "حبل" للوجوه والأطراف، لكن استخدام فريد مور للرسم عن طريق الدائرة "المبطوطة" فى "ثلاثة خنازير صغيرة" حث على التغيير فى جماليات ديزنى التى أدت إلى تقدم فى رسم "الشخصية" ذات السمات الأوضح، وتزايد الواقعية فى أفلام كانت سمة مميز لإستوديو ديزنى. وأدى استخدام الكاميرا ذات المستويات المتعددة لأول مرة فى فيلم "الطاحونة القديمة"، إلى تقدم هذا الأسلوب أكثر، بالتأكيد على أن كل الشخصيات المتحركة والبيئات المتغيرة المحيطة بها تظل فى المنظور، وتحافظ على عمق المجال، وعند هذه النقطة، كان ديزنى قد حدد فن التحريك، وخلق تراثًا كان على كل المنتجين محاكاته أو معارضته.

وفى الوقت الذى استمر ديزنى فى صنع ما يعتبر أهم فيلمين للإستوديو: "بينوكيو" (١٩٤٠) و"فانتازيا" (١٩٤٠) ـ وهما فيلمان يحاولان تحديد "فن" التحريك من الناحيتين الجمالية والثقافية ـ فإن شركة إخوان وارنر أسست وجودها من خلال أعمال هيومان هارمان (١٩٠٣-١٩٨٢) ورودولف آيزينج

(١٩٠٣-١٩٩٢)، ووجود بوسكو، أول نجم تحريك للإستوديو. وكان معظم أفلام وارنر تعتمد على الموسيقى التى يملكها الإستوديو بالفعل، ويمكن لأفلام الكارتون الأولى التى قدمتها الشركة - مثل سلسلة "ألحان مجنونة" و"ألحان مرحة" - أن تُرى باعتبارها إعلانات موسيقية بدائية، حيث إن هذه الأفلام أحيت سوق النوت الموسيقية والتسجيلات، وفى أعقاب الإضراب فى شركة ديزنى (الذى أنهى الفترة الذهبية الأولى للتحريك)، وشراء إخوان وارنر فى عام ١٩٤٤ شركة ليون شليزنجر، ظهر أسلوب جديد فى الشركة، أولاً على يد المخرج فريتز فريلينج (١٩٠٥-١٩٩٥)، ثم من خلال التأثير الإبداعى الكبير لفنان التحريك تيكس أفيرى (١٩٠٨-١٩٨٠)، الذى رأى أن تشاك جونز (١٩١٢-٢٠٠٢)، وفرانك تاشلين (١٩١٢-١٩٧٢)، وبوب كلامبيت (١٩١٣-١٩٨٤)، وروبرت ماكيمسون (١٩١١-١٩٧٧)، قد أصبحوا الورثة الجدد لفيلم التحريك القصير، وكانت أفلام إخوان وارنر جميعها مدنية وناضجة، وفائقة فى إبداعها، وأعادت تعريف نكات المواقف فى أفلام ديزنى، من خلال درجة عالية من الفكاهة السريالية، حتى على فن التحريك ذاته، والتى تحطم المحظورات.

وقام الأخوان فلايتشر بإضفاء مسحة جنسية عالية على شخصية بيتى بوب، فأفلام الكارتون الخاصة بها تصور بقوة الثقافة الأمريكية الأفريقية (الزنجية)، والأخلاقيات الاجتماعية لعالم الأندرجراوند، كما قدم الأخوان فلايتشر شخصية البحار باباى، وأفلام "سوبرمان" الكارتونية خلال الأربعينيات، أما فريق هانا وباربرا فقد كان لديه "توم وجيرى" اللذان استمرا طويلاً، كما خلق والتر لانتز (١٨٩٩-١٩٩٤) شخصية وودى وودبيكر (نقار الخشب)، كما أن سلسلة "تيرى تونز" قدمت شخصية مايتى ماوس، فى محاكاة ساخرة من ميكى ماوس وسوبرمان معًا، لكن لدى شركة إخوان وارنر شخصيات مثل دافى داك المهرج، وباجز بانى الحكيم قليل الكلام، والمغفلين الساذجين بوركى بيج والمر فاد، وهى الشخصيات التى أصبحت شهيرة وترفع الروح المعنوية خلال سنوات الأربعينيات التى مزقتها الحرب وما بعدها، واستمرت أفلام الكارتون فى الإبداع والتطور،

كما تطور شريط الصوت فيها للتأكيد على حيوية الحكايات السريالية التى تحكيها، وقام كارل ستولينج (١٨٩١-١٩٧٢) - الذى كان يقوم بعدة أعمال لدى ديزنى فى فترة سابقة - مع فنان المؤثرات تريج براون، قصيرة من الموسيقى وعدة أنواع غريبة من الأصوات لعمل محاكاة "ميكى ماوسية" للحركة (تتبع الحدث على الشاشة بصوت يطابقه تمامًا)، أو لخلق تناقض كوميدى مع الأحداث الدرامية. كما استمر ميل بلانك (١٩٠٨-١٩٨٩) فى عمل الأداء الصوتى لكل شخصيات وارنر الكارتونية.

وقام تشاك جونز وتيكس أفيرى على نحو خاص بتنقيح جماليات الكارتون، وتغيير إيقاعه ومادة موضوعه، واعتمدا بدرجة أقل على "التحريك الكامل الذى كان يتبعه ديزنى، ليعتمد أكثر على إستراتيجيات تصميم مختلفة، واهتمامات بتيمات مثل الجنس، والظلم، وإحباطات الآداب الاجتماعية. لقد كان إبداع جونز متنوعًا فى "صبيان دوفر فى جامعة بيمينتو" (١٩٤٢)، وإبداع أفيرى فى "ذات التوصيلة الحمراء الساخنة" (١٩٤٣)، وإبداع بوب كلامبيت فى "الفتاة السوداء والأقزام" (١٩٤٣)، وكان هذا الإبداع بشيرًا بالتجريب الأكثر شكلية فى شركة "الإنتاج المتحد لأمريكا" (UPA)، وهى مجموعة انفصلت عن ديزنى (ستيف بوستو، ديف هيلبرمان، جون هابلى، زاك شوارتز)، رغبت فى العمل بشكل أكثر استقلالاً وبأسلوب أقرب إلى الفن الحداثى (والذى كان ارتاده بالفعل إستوديوهات هالاس وباتشيلور ولاركينز فى إنجلترا خلال الحرب) بدلاً من الكوميديا، وبرغم أن شركة "يو بى إيه" تظل فى الذاكرة اليوم بسبب شخصيات كارتونية جماهيرية مثل مستر ماجو قصير النظر، فإنها قد صنعت "جيرالد ماكبوينج بوينج" (١٩٥١) و"القلب الواشى" (١٩٥٣)، اللذين استخدما خلفيات أقرب للتجريد وحركة محدودة، وكان من الواضح أنهما يملكان حساسية فنية حداثية أوربية التى كانت تتجلى فى "التحريك بأقل الوسائل" فى إستوديوهات زغرب فى يوغوسلافيا السابقة، وخاصة فى "أعمال الفنان الرائد دوسان فوكوتيتش.

فى هذه الأفلام، كما فى أفلام إستوديوهات شانجهاى، وهيئة السينما القومية فى كندا، وحتى فى وحدة التحريك البريطانية التى لم تعش طويلاً كانت هناك رغبة فى الأخذ بفن وتكنيك ديزنى، وفى الوقت ذاته رفض جمالياته ونموذجه الصناعى من أجل مفاهيم مختلفة للكارتون، ومن المهم أن نتذكر أن المفاهيم التقدمية للكارتون قد ظهرت فى بريطانيا منذ عام ١٩٣٤، عندما أضفى أنطونى جروس وهيكتور هوبين نزعة غنائية على الشكل فى "متعة الحياة"، ثم عندما صنع هالاس وباتشيلور سلسلة أفلامهما "الشاعر والرسام" لمهرجان بريطانيا فى عام ١٩٥١، وفى اقتباسهما عن رواية جورج أورويل "مزرعة الحيوانات" (١٩٥٤)، وهو الفيلم الذى عالج مادة موضوع جادة تقدم الحيوانات بطريقة أقرب للواقعية وأبعد من طريقة ديزنى. إن هناك بعض المفارقة فى حقيقة أن هالاس وباتشيلور قد أعادا "الحيوان" إلى كارتون الحيوانات، وذلك بتجاوز المعايير السائدة لتقنيات الكارتون، والطريقة الكاريكاتورية فى تصوير الحيوانات، والقواعد الكوميدية التى كانت إلزامية فى الفيلم القصير. لقد كان "مزرعة الحيوانات"أكثر واقعية، فى ضوء جدية تيمة أورويل، والقصة المجازية عن الثورة الروسية.

وفى الوقت الذى دخل فيه إستوديو ديزنى فترة انحدار، صنع تشاك جونز ثلاثة أفلام مهمة: "داك أصبح مجنونًا" (١٩٥٣)، والذى فكك شفرات ومواضعات الكارتون وصناعة الأفلام بشكل عام، و"ليلة ضفدعية" (١٩٥٦)، الذى يتهكم على فكرة الشهرة والاستغلال التجارى، إذ يحكى عن ضفدع ممثل راقص يرفض أن يستعرض مواهبه المتفردة لصاحبه أمام جمهور ورجال أصحاب مشروعات، و"ما هى الأوبرا يا دكتور؟" (١٩٥٧)، وهو اختصار فى سبع دقائق لأوبرا لفاجنر، وقد أظهرت الأفلام الثلاثة قدرة جونز على إعادة اختراع الكارتون، والعمل على تيمات مثقفة ومعقدة، وخلق ما يمكن تسميته فنًا، ومن المهم أن نذكر هنا مساهمة المصمم موريس نوبيل، الذى أضافت خلفياته، وخطته اللونية، وإضاءته، إحساسا بعظمة الأوبرا، وكانت أفلام جونز الكارتونية هى آخر الأعمال الكبرى للأفلام التى تعرض فى دور السينما فى الولايات المتحدة، إذ أغلقت الشركات

الكبرى أبوابها أمام وحدات الكارتون القصير، ديزنى فى عام ١٩٥٤، ومترو جولودين ماير فى عام ١٩٥٦، وإخوان وارنر فى عام ١٩٦٢، وتيرى تونز فى عام ١٩٦٧، ليبدأ عصر التليفزيون، وكان جونز شديد الانتقاد لما سوف يأتى بعد ذلك، إذ قال إنه فى أفضل الأحوال "راديو مصور"، ومع ذلك فإن تلك الفترة من تاريخ الكارتون كانت مهمة لهذا الشكل الفنى.

مرحلة التليفزيون

يرى العديد من النقاد أن مرحلة كارتون صباح السبت (١٩٥٧-حتى الآن) باعتبارها أفولاً حقيقيًا لتقاليد الكارتون الأمريكى، لكن يمكن الجدال بشأن ذلك خاصة فى الجهود الرائدة لإستوديو هانا وباربرا، فقد كانت مرونة التحريك كقاموس قادر على التعبير هى التى ضمنت استمراره فى وقت كانت تكاليفه سوف تؤدى إلى أفوله. لقد كانت أفلام هانا وباربرا مبنية على "التحريك المختزل" - دورات الحركة المحدودة المتكررة - وتعطى الأولوية للسيناريوهات المرحة، والأداء الصوتى لشخصيات مهمة مثل دوز باتلر وجون فوراى، والعمل بتقاليد ميل بلانك، لذلك كانت أفلامهما مثل "استعراض هاكلبيرى هاوند" (١٩٥٨-١٩٦٢)، و"الدب يوجى" (١٩٥٨-١٩٦١)، وأول كوميديا موقف كارتونية تذاع فى الأوقات الرئيسية "عائلة فلينتستون" (١٩٦٠-١٩٦٦)، هى التى أنقذت الكارتون الأمريكى ومنحته فرصة التقدم.

وهى أيضًا - بالعديد من المعانى - التى حررت تقاليد الكارتون الأخرى فى كل مكان من قيود التحريك الأمريكى ومعاييره. لم تعد إستوديوهات التحريك تسعى إلى جماليات "التحريك الكامل" بأسلوب ديزنى، لكن كان يمكنها الاعتماد على تقاليد التصوير والرسوم القومية الخاصة بها لخلق أنواع جديدة من الأفلام، التى يمكن التعبير عنها بأشكال مختلفة وبمادة موضوع أكثر تقدمية، وهكذا ظهر فنانو تحريك جدد لهم معالجات جديدة، وعلى سبيل المثال الكارتون المرسوم باليد عند فريدريك باك (ولد عام ١٩٢٤) فى كندا، بأسلوبه التأثيرى

وموضوعاته البيئية، مثل "ولا حاجة" (١٩٧٩)، أو كارتون بروفو بوزيتو (ولد عام ١٩٣٣) فى إيطاليا، بشخصية مستر روزى، وهو يجسد رجل الشارع العادى الصغير، مثل "مستر روزى يشترى سيارة" (١٩٦٦)، والإدانة السريالية للنزعة الشمولية كما فى أفلام ألكسندر ماركس (١٩٢٢-٢٠٠٢) وفلاديمير جوتريسا (١٩٢٣-١٩٨٤) فى زغرب بكرواتيا، مثل فيلم "الذبابة" (١٩٦٦)، وهى أفلام تستحق جميعًا الذكر باعتبارها أعمالاً تقدمية تفتح طريقًا جديدة فى عالم الكارتون القصير. إن مثل هذه الأعمال تستجيب بإيجابية لأنواع أخرى من التقاليد، إن فريدريك باك على سبيل المثال يعتمد على لوحات كلود مونيه وإدجار ديجا التأثيرية، بالإضافة إلى لوحات فنانى المقاطعة الفرنسية من كندا هوراشيو ووكر وكورنيليوس كريجهوف، لذلك فإنه يصور سيناريوهات وأحداثًا تاريخية محلية محددة، لكى يخلق جماليات مختلفة وملائمة جماليًا لأفلامه. بينما ماركس وجوتريسا ـ مثل العديد من الفنانين الذين يعملون فى شرق أوربا ـ يبحثان عن التجريد والاختزال والوضوح فى التصميم الجرافيكى الحديث، ليخلقوا الكثير من الإيحاءات بأقل قدر من الخطوط والأشكال.

بالإضافة إلى ذلك، فإن صناعة التحريك اليابانية توسعت خلال الستينيات فى إنتاجها، خاصة للسوق التليفزيونية، وبدأت سلاسل مثل "أستروبوى" (١٩٦٣-١٩٦٦) على التليفزيون الأمريكى. وكان هذا التحريك اليابانى (اسمه anime) يحاكى شهرة القصص المصورة اليابانية فائقة التوزيع وجماهيريتها، والتى ظهرت لها أنواع عديدة فى فترة ما بعد الحرب. ومع بداية الثمانينيات كانت الإستوديوهات اليابانية تنتج حوالى أربعمائة سلسلة للسوق التليفزيونية العالمية، ومع بداية التسعينيات كانت تنتج ما يزيد على مائة فيلم تحريك روائى طويل كل عام، وكان فيلم كاتسوهيرو أوتومو "أكيرا" (١٩٨٨) رائدًا فى هذا المجال، ليقدم للجمهور الغربى قصصًا معقدة ذات خطوط سردية متعددة عن عالم ما بعد حرب نووية، مصنوعة بالتحريك اليابانى، وجاءت أعمال هاياو ميزاكى (ولد عام ١٩٤١) مثل "نوزيكا، وادى الريح" (١٩٨٤)، أو "جارى توتورو" (١٩٨٨)،

أو "الأميرة مونونوكى" (١٩٩٩)، وأعمال مامورو أوشى مثل "دورية العمل المتنقلة" (١٩٨٩)، أو "شبح فى القوقعة" (١٩٩٥)، وأعمال ماساموني شيرو (ولد عام ١٩٦١) مثل "شرطة الدبابة" (١٩٨٨)، أو "بذرة التفاح" (١٩٨٨)، وهى الأعمال التى نافستها بعد ذلك شركات ديزنى، ودريم ووركس، وبيكسار، فى السوق العالمية. وبشكل خاص، لاقت أعمال ميزاكى وإستوديو جيبلى مديحًا بسبب تفضيلها البطلات من النساء، وخطوط القصص المعقدة والأسطورية ومتجاوزة للطبيعة، ولحظات الكشف الوجدانى المبهرة، بينما ظلت فى الوقت ذاته مفهومة ومثيرة لاندماج الجمهور. وبرغم أن تحريك التليفزيون اليابانى أكثر خشونة فى أسلوبه وتنفيذه، فإن له تأثيرًا كبيرًا، وأعمال مثل "بوكيمون"، وديجيمون"، و"يوجى أوه"، حققت جماهيرية واسعة، كما أنها خلقت سوقًا واسعة لسلع مرتبطة بها مثل ألعاب الفيديو والبطاقات التى يتم تبادلها، وتسبب فى نوع من الهلع الأخلاقى لأن الأطفال كان يضيعون عليها الكثير من الوقت والطاقة والمال.

واستمرت إستوديوهات صنع أفلام التحريك فى "فيلماشان" و"هانا ـ باربرا" فى إنتاج الكارتون للتليفزيون الأمريكى، وعزز إستوديو ديزنى أخيرًا مكانه فى الوسيط الجديد مع "ديزنى لاند" (١٩٥٤-١٩٥٨)، ثم التنويعات اللاحقة من "عالم ألوان والت ديزنى العجيب" (١٩٦١-١٩٧٢) والذى أعاد تدوير أفلام ديزنى الكارتونية، ليعرضها فى التليفزيون لأول مرة، وفى الولايات المتحدة، حيث أصبح التليفزيون متسمًا بشكل متزايد بعلاقته بالأشكال الأخرى للثقافة الجماهيرية ـ على سبيل المثال، مسلسلات عن نجوم البوب أو مسلسلات كوميديا الموقف مثل "أطفال برادى" (١٩٧٢-١٩٧٤)، و"صديقى المفضل من المريخ" (١٩٦٣-١٩٦٦) ـ فقد الكارتون قدرته على الإبهار أو الابتكار، لكن إعادة حياة جديدة جاءت من رالف باكشى (ولد عام ١٩٣٨)، الذى استكشف تيمات للكبار وروح الصورة المضادة لأواخر الستينيات، فى أفلامه الروائية الطويلة التى تحتشد بالنزعات الجنسية والعنصرية، مثل "القط فريتز" (١٩٧٢) و"زحام المرور" (١٩٧٣) و"ذو البشرة السوداء" (١٩٧٥). وكانت تلك هى المرة الأولى للتحريك فى أمريكا ـ ربما

فيما عدا المحاولة المبكرة لشركة "يو بى إيه" فى فيلم "أخوه الإنسان" (١٩٤٦) - لمعالجة هذه القضايا الناضجة للكبار، وفى الوقت الذى انتقد فيه باكشى بسبب بعض عناصر تجسيد المرأة والعرق فى هذه الأفلام، فإنه من المهم أن نتذكر أنها استعادت البعد البؤرى فى الكارتون الذى كان يلقى مديحًا عند الإخوان فلايتشر على سبيل المثال، ومع أفلام لاحقة مثل "استعراض رين وستيمبى" (١٩٩١-١٩٩٦) لجون كريسفالوسى، و"بيفيس وباتهيد" (١٩٩٣-١٩٩٧) لمايك جادج، وسلسلة "ساوث بارك" (بدأت فى عام ١٩٩٧) لتيرى باركر ومات ستون، بالإضافة إلى "مهرجان التحريك لسبايك ومايك".

ويمكنك أن تجد تأثير باكشى أيضًا فى فيلم سالى كروكشانك "كوازى فى كواكاديرو" (١٩٧٦)، وفيلم جين آرون "بالعين المجردة" (١٩٧٧)، وفيلم سوزان بيت الاستثنائى "أسباراجاس" (١٩٧٩)، وأفلام جورج جريفين المضادة للكارتون، وفى الحقيقة أن مغادرة دون بلوث (ولد عام ١٩٣٧) وعدد من زملائه لإستوديو ديزنى - فى احتجاج على المعايير المتدهورة - هى التى جسدت تمامًا إلى أين ذهب الكارتون الأمريكى، وكان فيلم بلوث "سر نيمه" (١٩٨٢) يمثل مساهمة قليلة فى تنقيح خطوط التحريك ثنائى الأبعاد التقليدى، حيث إنه بات من الواضح أن الصورة المولدة كمبيوتريًا سوف تسود فى النهاية.

أما اقتباس جيمى موراكامى لرواية ريموند بريجز "عندما تهب الريح" (١٩٨٦)، فهو مثل "مزرعة الحيوانات"، و"الغواصة الصفراء" (١٩٦٨) و"المركب تغرق" (١٩٧٨)، يمثل محاولات بريطانية لإعادة إحياء كارتون التحريك ثنائى الأبعاد، لكن فيلم هاياو ميازاكى "لابوتا، قلقة فى السماء" (١٩٨٦)، وفيلم "جارى توتورو"، كذلك "بوركو روسو" (١٩٩٢)، هى التى حافظت وعززت جودة فيلم التحريك الروائى الطويل، بينما قام رون كليمنتس مع جون ماسكر بصنع أفلام "الحورية الصغيرة" (١٩٨٩)، و"علاء الدين (١٩٩٢) و"هرقل" (١٩٩٧)، التى أعادت الحياة لفرص شركة ديزنى. أما فيلم "الملك الأسد" (١٩٩٤)، الذى يعتمد

بشكل واضح على سلسلة أوسامو تيزوكا التليفزيونية "جانجورو تايتى" (١٩٦٥-١٩٦٧) (أو"كيمبا، الأسد الأبيض")، كذلك على "هاملت" شكسبير، فقد حقق نجاحًا كبيرًا، وضم أغنيات إيلتون جون، ومشهدًا مبهرًا للثيران الأفريقية المهاجمة، وبينما تمتع فيلم الكارتون القصير بإبداعات مستمرة من خلال أعمال بول دريسين مثل "الدفع بالمرفق" (١٩٧٩)، وريتشارد كونداى "المتملق الكبير" (١٩٨٥)، وكورديل باركر "القطة عادت" (١٩٨٨)، وكلها فى "هيئة السينما القومية" فى كندا، فقد كان واضحًا أن التقنيات الكمبيوترية سوف تنقح فيلم التحريك الروائى الطويل وإنتاج الكارتون التليفزيونى.

لقد أصبح مسلسل "عائلة سيمسون" (١٩٨٩ - حتى الآن) مؤسسة قومية، كما تغير فيلم التحريك الروائى الطويل بشكل جوهرى مع نجاح إنتاج بيكسار "قصة لعبة" (١٩٩٥)، أول فيلم تحريك روائى طويل مولد بالكمبيوتر. وبرغم ذلك فإنه من الواضح أن "الكارتون" يبقى لغة أساسية بالنسبة لمجال التحريك، فأفلام مثل التى صنعها جو دانتى "منطقة الشفق: الفيلم" (١٩٨٣)، و"عفاريت طائرة" (١٩٨٤) وجزئه الثانى "التشغيلة الجديدة" (١٩٩٠)، و"جنود صغيرة" (١٩٩٨)، و"ألحان مجنونة: عادت للعمل" (٢٠٠٣)، تشير جميعًا إلى أفلام الكارتون الكلاسيكية من ديزنى وإخوان وارنر. وبينما جمعت أفلام التمثيل الحقيقى مع شخصيات كارتونية، مثل "عايز أطير" (١٩٩١) لماوريتسيو نيكيتى، و"عالم بارد لطيف" (١٩٩٢) لباكشى، فإن فيلم روبرت زيميكيس "من ألقى التهمة على روجر رابيت" (١٩٨٩) الذى يقدم تحريك ريتشارد ويليامز، يجسد احترام الكارتون الأمريكى: إنه يحتفى بالإستوديوهات الكبرى، ويتذكر بشكل خاص الأفلام التى كانت تجمع بين نجوم الكارتون وممثلين حقيقيين، مثل فيلم توم وجيرى "ارفع الهلب" (١٩٤٥) و"خطرون عندما يكونون مبلولين" (١٩٥٣).

انظر أيضاً:

"التحريك"، "أفلام الأطفال"، "شركة والتى ديزنى"، "إخوان وارنر".

مزيد من القراءات

FURTHER READING

Barrier, Michael. *Hollywood Cartoons: American Animation in the Golden Age.* New York: Oxford University Press, 1999.

Beck, Jerry. *The 50 Greatest Cartoons: As Selected by 1,000 Animation Professionals.* Atlanta, GA: Turner, 1994.

Bendazzi, Giannalberto. *Cartoons: One Hundred Years of Cartoon Animation.* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

Crafton, Donald. *Before Mickey: The Animated Film, 1898–1928.* Chicago: University of Chicago Press, 1993.

Maltin, Leonard. *Of Mice and Magic: A History of American Animated Cartoons.* Revised ed. New York: New American Library, 1987.

Merritt, Russell, and J. B. Kaufman. *Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

Peary, Danny, and Gerald Peary, eds. *The American Animated Cartoon.* New York: Dutton, 1980.

Sandler, Kevin S., ed. *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 1998.

Wells, Paul. *Animation and America.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2002.

كتب هذا الفصل

بول ويلز

تشاك جونز

(ولد فى سبوكين، واشنطن، فى ١٢ سبتمبر ١٩١٢، وتوفى فى ٢٢ فبراير ٢٠٠٢)

أصبح تشاك جونز بجدارة واحدًا من أساتذة التحريك الأكثر احترامًا. وفى الوقت الذى سعى فيه تيكس أفيرى نحو توسيع لغة وفن التحريك بالتساؤل حول حدوده وإمكاناته، فقد كان جونز مسئولاً عن التكامل الكامل بين التحريك وفروع الفن الأخرى، خاصة بالاعتماد على الموسيقى والأدب كركائز أساسية لبناء أفلامه الكارتونية، وتوسيع أفكارها وتيماتها.

لم يكمل جونز تعليمه الثانوى، ليلحق بمعهد فن شوينارد فى لوس أنجلس. وفى عام ١٩٣١ اشتغل بتنظيف لوحات السليولويد التى كان يتم الرسم عليها فى شركة سيليبريتى التى يملكها بات باورز، وسرعان ما أصبح رسامًا للحركات الوسيطة بين الأوضاع الأساسية للشخصيات المرسومة، تحت إشراف جريم ناتويك الذى أصبح فيما بعد مصممًا لفيلم ديزنى "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧). وفى عام ١٩٣٣ التحق جونز بشركة ليون شليزينجر التى كانت تصنع أفلامًا قصيرة لشركة إخوان وارنر، وهناك أصبح جزءًا من الوحدات الأسطورية التى أسسها شلزينجر بعد رحيل هيو هارمان ورودولف آيزينج عن الشركة، وقد أخذا معهما بوسكو، أول "نجم" كارتونى لشركة وارنر، ومع فريتز فريلينج الذى كان فى البداية هو المخرج، ثم تبعه تيكس أفيرى الذى يميل أكثر إلى التجريب، وبوب كلامبيت، وروبرت ماكيمسون، قام تشاك جونز معهم بتحديد كارتون شركة إخوان وارنر، ليتشارك الجميع فى الإبداع الجماعى للوحدة، لكن كلاً منهم كان يضع أيضًا رؤيته المميزة.

وكان كارتون جونز الأول هو "خفير الليل" فى عام ١٩٣٨، وسرعان ما تبعه بسلسلته الأولى (انتهت إلى اثنى عشر كارتونًا) التى قدمت الفأر سنيفلز، وبدأت بفيلم "سيئ السلوك لكن لطيف" (١٩٣٩). وكانت هذه الأفلام الرقيقة المتأثرة بأسلوب هارمان وآيزينج بعيدة كل البعد بأفلامه الاثنى عشر "سنافو" (اختصار لعبارة "الموقف عادى، الكل مخطئون") لمجلة "أسطول الجيش" السينمائية، والتى صنعها خلال الحرب العالمية الثانية، وبطولة الجندى سنافو، المجند غير الكفء لكنه دون أن يقصد يعلم المجندين الجدد كيف يقومون بالفعل الصحيح عندما يقوم هو بفعله بشكل خطأ، وأصبحت المعالجة الناضجة المدركة فى هذا الأفلام من العناصر الثابتة فى أفلام وارنر. لكن فيلم "أولاد دوفر فى جامعة بيمينتو أو منافسى قاعة روكفورت" (١٩٤٢) هو الذى أشار بشكل واضح إلى اهتمام جونز بالجماليات مع استخدامه الإبداعى لما يشبه القطع المونتاجى القافز، فى الانتقال بين حركة وأخرى لشخصياته.

لقد كان جونز عنصرًا مهمًا فى تطوير كل نجوم الشركة المهمين، بما فى ذلك باجز بانى، ودافى داك، وبوركى بيج، لكن العديد من شخصياته التى أنشأها بنفسه، مثل بيبى لو بيو، ورودرانر، وكويوت، أصبحت شخصيات خالدة، فكل منها يتسم باهتمامات جونز بتيمات مثل الإجبار، والوسوسة، والفشل، وكانت أعماله الثلاثة الأخيرة المهمة: "ليلة ضفدعية" (١٩٥٥)، و"البطة اتجننت" (١٩٥٣)، و"ما هى الأوبرا، يا دكتور؟" (١٩٥٧)، تمتد بمعايير الكارتون، وذلك قبل أن تغلق وحدة التحريك فى وارنر أبوابها فى عام ١٩٦٢. وتمتع جونز بنجاح أكبر باعتباره رئيسًا لقسم التحريك فى شركة "إم جى إم" من عام ١٩٦٣ حتى ١٩٧١، وأعاد إحياء وتنقيح كارتون هانا وباربرا "توم وجيرى" ليصبح أكثر ثقافة، فى مغامرات ذات طابع غنائى، كما صنع الفيلم الذى يعود فيه الجمهور كل عام للفرجة عليه "كيف قام جرينش بسرقة الكريسماس!" (١٩٦٦). وأصبح رئيس مجلس إدارة شركة "مشروعات تشاك جونز فى عام ١٩٦٢، واستمر فى صنع أفلام الكارتون فائقة النجاح حتى وفاته.

مشاهدات مقترحة:

"أولاد دوفر فى جامعة بيمينتو" (١٩٤٢)، "أرنب أشبيلية" (١٩٥٠)، "البطة اتجننت" (١٩٥٣)، "ليلة ضفدعية" (١٩٥٥)، "ما هى الأوبرا، يا دكتور؟" (١٩٥٧)، "النقطة والخط" (١٩٦٥)، "كيف قام جرينش بسرقة الكريسماس!" (١٩٦٦).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Furniss, Maureen, ed. *Chuck Jones: Conversations*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

Jones, Chuck. *Chuck Amuck: The Life and Times of an Animated Cartoonist*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1989.

———. *Chuck Reducks: Drawings from the Fun Side of Life*. New York: Warner Books, 1996.

Kenner, Hugh. *Chuck Jones: A Flurry of Drawings*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Peary, Danny, and Gerald Peary, eds. *The American Animated Cartoon*. New York: Dutton, 1980.

بول ويلز

اختيار الممثلين

Casting

اختيار الممثلين هو من أقل العمليات التى تدور خلف الكواليس فهمًا وتقديرًا لها، وفى الحقيقة أن قرارات اختيار الممثلين قد تغيرت طوال تاريخ السينما، كما أن اتخاذها بطريقة معينة قد غير مجرى هذا التاريخ. تخيل مثلاً كيف كان قد تغير إذا كان دور مفتش الشرطة هارى كالاهان فى فيلم "هارى القذر" (١٩٧١) قد ذهب إلى جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩)، أو فرانك سيناترا (١٩١٥-١٩٩٨)، أو ستيف ماكوين (١٩٣٠-١٩٨٠)، أو والتر ماتاو (١٩٢٠-٢٠٠٠)، أو بول نيومان (١٩٢٥)، أو روبرت ميتشوم (١٩١٧-١٩٩٧)، وقد عُرض الدور عليهم جميعًا ورفضوه، وكان دور "هارى القذر" كما لعبه كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) جديرًا بأن يصبح أيقونة ثقافية أمريكية وعلامة مهمة فى تاريخ السينما، ومن السهل أن نتخيل أن الفيلم كان سيمر مرور الكرام باعتباره مجرد فيلم شرطة آخر مع هؤلاء الممثلين فى دور البطولة.

ومن المشهور خارج أوساط صناعة السينما أن اختيار الممثلين عمل يقوم به المخرج، وقد قال المخرج إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣) ذات مرة أن ثلاثة أرباع الإخراج يكمن فى اختيار الممثلين، ومع ذلك فليس هناك مخرج يستطيع وحده أن يختار الممثلين لفيلم، أو برنامج تليفزيونى، أو مسرحية، فالعملية تستهلك وقتًا كبيرًا بحيث يصعب على المخرج القيام بها وسط واجبات ما قبل التصوير الأخرى، وعلاوة على ذلك، فقد يصر بعض الأشخاص على أن اختيار الممثلين يتضمن الكثير من التعاون الإبداعى مثل الأوجه الأخرى لصناعة الفيلم.

اختيار الممثلين فى عصر الإستوديو

خلال عصر الإستوديو فى هوليوود، كانت كل شركة تختار الممثلين من بين المتعاقدين معها فى الأغلب، وفى بعض الأحيان، عندما تشعر الوحدة التى تصنع الفيلم أن بعض الأدوار لا تناسب ممثلى الإستوديو، فإنهم كانوا يبحثون خارج نطاق المتعاقدين مع الشركة، أو مع ممثلين غير مقيدين بعقود احتكار، أو ممثلين يمكن استعارتهم من الشركة المتعاقدة معهم، وفى الفيلم الهوليوودى الذى يدور عن عالم هوليوود "صانسيت بوليفارد" (١٩٤٩) لشركة باراماونت نرى حالة دالة، فبالنسبة لدور نجمة السينما الصامتة السابقة التى تعيش وسط أوهامها، بحث المخرج بيللى وايلدر (١٩٠٦-٢٠٠٢) والمخرج تشارلز براكيت (١٨٩٢-١٩٦٩) عن "أحد ما"، كانت نجمة كبيرة بالفعل مثل شخصية نورما ديزموند، وبعد مقابلة عدد من نجمات سينما العشرينيات، اختارا جلوريا سوانسون (١٨٩٩-١٩٨٣)، التى كانت قد اعتزلت السينما منذ عام ١٩٣٤. أما لدور ماكس، خادم نورما، ومخرجها السابق، وزوجها السابق، فقد تم اختيار إيريك فون ستروهايم (١٨٨٥-١٩٥٧)، وهو المخرج السابق الذى عزز مكانته فى فترة السينما الناطقة كممثل، وقام بالتمثيل فى فيلم وايلدر لشركة باراماونت "خمس مقابر إلى القاهرة" (١٩٤٣)، ليعود هنا ليلعب دورًا يكاد أن يهين به نفسه، أما معظم الأدوار الأخرى فتم اختيارها من بين الممثلين المتعاقدين مع الشركة. وكان ويليام هولدين (١٩١٨-١٩٨١) بطلاً ينتقل من فيلم إلى آخر فى أفلام عادية، وكان متعاقدًا مع باراماونت وكولومبيا معًا، وأخذ دور الكاتب الذى يبيع جسده للمرأة العجوز جو ويليس، بعد أن تراجع عن الدور مونتجمرى كليفت (١٩٢٠-١٩٦٦) الذى كان يعمل حرًا ووقَّع بالفعل، وعُرض الفيلم فى عام ١٩٥٠، وجعل هولدين نجمًا كبيرًا. أما دور بيتى شافر فقد لعبته نانسى أولسون (ولدت عام ١٩٢٨) التى كانت من بين جميلات الشركة، وفى فيلم يستدعى شخصيات حقيقية فى هوليوود ليلعبوا أنفسهم، فإن معظم أهم هذه الأدوار يمكن اختيارها بالتعاون مع أحد المتعاقدين مع الشركة، وهو هنا سيسيل دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩)، الذى ساهم فى إنشاء

باراماونت، وجعل جلوريا سوانسون منذ حوالى ثلاثين عامًا نجمة للشركة، وكانت النتيجة فيلمًا ذا اختيار من أفضل ما يكون للممثلين.

وكانت الشركة التى لديها أكبر عدد من الممثلين هى مترو جولودين ماير (إم جى إم)، والمتعاقدة مع "نجوم أكثر مما فى السماء"، أما الشركات "الصغرى الكبرى"، كولومبيا ويونيفرسال، فقد اعتمدت على ـ واستفادت من ـ الممثلين المتعاقدين مع شركات أخرى. وكان جيمس ستيوارت (١٩٠٨-١٩٩٧) متعاقدًا مع شركة "إم جى إم" من عام ١٩٣٥ حتى تجنيده فى الخدمة العسكرية فى عام ١٩٤١، وكان يساء استخدامه غالبًا فى الشركة، التى لم تستطع تحديد "نمطه"، إذا ما كان ممثلاً كوميديًا أم بطلاً رومانسيًا، وطلب فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، المخرج الذى اشتهر باختياراته الغريبة، أن يستعير ستيوارت لدور البطولة أمام نجمة الشركة جين آرثر (١٩٠٠-١٩٩١) لفيلم "لا يمكن أن تأخذها معك" (١٩٣٨). كما استعار كابرا وشركة كولومبيا ستيوارت مرة أخرى أمام آرثر لفيلم "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، وكان هو الفيلم الذى جعله نجمًا. وفى عام ١٩٣٩ أيضًا، أعارته شركة "إم جى إم" ليونيفرسال لفيلم "ديسترى يرحل مرة أخرى"، وهو فيلم ويسترن كوميدى بدأ حياة فنية جديدة لمارلين ديتريتش (١٩٠١-١٩٩٢)، نجمة باراماونت السابقة التى وقعت معها يونيفرسال مؤخرًا. ونجح الفيلمان، مما أكد موهبة ستيوارت الكوميدية، وجاذبيته المتفردة المتسمة بالحياء، وقدرته على الإفصاح عن العاطفة، والإخلاص، والشغف. الآن وقد رأت "إم جى إم" كيف عرفت الشركات الصغرى قيمة ستيوارت، فقد وضعت نجوميته الجديدة فى أفضل استخدام فى الفيلمين "الدكان على الناصية" و"قصة فيلادلفيا" (وكلاهما عام ١٩٤٠).

وفى بعض الأحيان، عندما تحاول شركة محاكاة نجاح شركة أخرى، فإن شركة "إم جى إم" لم تتراجع عن أن تستعير ممثلين مساعدين كانت شركة منافسة قد جعلتهم مشهورين فى أنماط معينة من الأدوار، مثل جين لوكهارت (١٨٩١-١٩٥٧) وتشارلز كوبيرن (١٨٧٧-١٩٦١) اللذين لعبا دورى رجلى أعمال يلجأ إليهما البطل

فى فيلم شركة فوكس للقرن العشرين "قصة ألكساندر جراهام بيل" (١٩٣٩) الذى حقق نجاحًا كبيرًا. واستعارتهما "إم جى إم" عندما صنعت فيلمًا عن سيرة المخترع ورجل الصناعة الأمريكى "إديسون الرجل" (١٩٤٠).

وخلال عصر الإستوديو، ثم عصر التليفزيون، كان الاختيار النمطى هو القاعدة، فقد فكر مديرو اختيار الممثلين فى الشركات فى تشارلز كوبيرن عندما بحثوا عن رجل عجوز حكيم ومحبوب وخشن (أو محتال ومحبوب وخشن)، وكانت جيل سوندرجارد (١٨٩٩-١٩٨٥) تلائم دور المرأة "الأجنبية" الشريرة أو غريبة الأطوار، وكانت سى أوبرى سميث (١٨٦٣-١٩٤٨) تجسيدًا لإنجلترا العجوز المرحة، وهكذا. وقارنت ماريون دوترى، إحدى أوائل مديرات اختيار الممثلين للأدوار المستقلات فى الخمسينيات والستينيات، بين اختيار الممثلين فى نظام الإستوديو، "بطلب "وجبة صينية"، صنف من العمود أ، وآخر من العمود ب. لذلك قد ترى الممثل نفسه فى نوع الأدوار نفسها" (كيرتيس، "اختيار الممثلين لأدوار الشخصيات"، ص ٤٠).

اختيار الممثلين فى السينما المعاصرة

من نتائج نهاية عصر الإستوديو أن يسود اليوم مدير اختيار الممثلين المستقل. ففى الخمسينيات كان هناك عدد قليل من الأفلام المستقلة يُنتج كل عام بالمقارنة مع تلك التى تمولها أو توزعها الشركات الكبرى، لكن عدد الممثلين المتعاقدين مع شركات تناقص بشكل كبير مع بداية الستينيات، وكان على عملية اختيار الممثلين لفيلم ما أن تبدأ من الصفر، ولتلبية هذه الحاجة ظهر مديرو اختيار الممثلين الذين يعلمون فيلمًا بفيلم وعلى نحو مستقل، وكان من أوائل الذين صنعوا حياة مهنية فى هذا المجال لين ستولماستر وماريون دوترى، وفى الوقت الذى تعلمت فيه دوترى ـ التى كانت تقيم فى نيويورك ـ حرفتها من عالم الدراما التليفزيونية المحاط بالمخاطر فى الخمسينيات، فإن ستولماستر كان يعمل خارج هوليوود، ويختار الممثلين للحلقات التليفزيونية عندما بدأت الشركات السينمائية تحول

العديد من إستوديوهاتها لإنتاج المسلسلات التليفزيونية، وكان أول فيلم مهم يعرض فى دور العرض لستولماستر هو "أريد أن أحيا!" (١٩٥٨)، عن سيرة الحياة الواقعية لباربرا جراهام، القاتلة التى أعدمت فى كاليفورنيا فى عام ١٩٥٥. لقد حدد منتج الفيلم والتر واجنر (١٨٩٤-١٩٦٨)، ومخرجه روبرت وايز (١٩١٤-٢٠٠٥)، أنهما يريدان الفيلم - فيما عدا نجمته سوزان هيوارد (١٩١٧-١٩٧٥)، أن يحتشد بغير المعروفين، أناس يبدون رجال شرطة عاديين، ومجرمين صغارًا، ومحققين صحفيين، وحراس سجون، وأحضر ستولماستر للمخرج ممثلين تليفزيونين مغمورين، وممثلى مسرح، وبعض غير المحترفين، وكان "أريد أن أحيا!" من أوائل الأفلام التى ذُكر فيها فى العناوين اسم وعمل مدير اختيار الممثلين.

وبشكل عام، وفى السينما المعاصرة لعصر ما بعد الإستوديو، يأتى الممثلون الباحثون عن دور إلى المخرج بواسطة مدير اختيار الممثلين، الذى يكون قد قام بالفعل باختيارهم من خلال تجارب الأداء التى يعرفها وكلاء الفنانين ويتم نشرها فى الصحف المتعلقة بصناعة السينما، كما يعتمد مديرو اختيار الممثلين على ملخص أعمال الممثل السابقة، وصور لوجهه متضمنة فى ملف، كما يعتمدون على تذكرهم لممثلين أعطوهم انطباعات جيدة فى تجارب أداء لأدوار أخرى. وبمجرد أن يغربل مدير اختيار الممثلين قائمة بالممثلين المحتملين لكل دور، يأتى بها إلى المخرج، الذى قد يطلب أحيانًا الممثلين لبروفة يحضرها مدير اختيار الممثلين. ويرى بعض المخرجين شرائط الفيديو التى يكون مدير اختيار الممثلين قد سجلها أثناء قراءة الممثلين لمقتطفات من الدور أو بعض المشاهد، أو يجمع المخرج بين هذه العمليات، وإذا كان دور البطولة قد تم الاستقرار عليه، فإن المتقدمين للأدوار الثانية أو الثالثة والمساعدة قد يقرأون جزءًا من الدور للمخرج والممثل الرئيسى، وفى بعض الأحيان يساعدهم محترفون على اختبار الأداء.

إن هذه العملية - التى مضت هابطة صاعدة منذ الستينيات، سارت جنبًا إلى جنب هوليوود الجديدة حيث الإنتاج المستقل، ووكالات الفنانين، والممثلون

بالقطعة، هى العناصر التى تتحكم فى الطريقة التى تصنع بها الأفلام. ومهمة مدير اختيار الممثلين هى العثور على كل الأدوار - فيما عدا النجوم الذين يكون وجودهم ضروريًا لجذب التمويل للمشروع فى المقام الأول. وكما قالت مديرة اختيار الممثلين جين جينكينز فى عام ٢٠٠٣: "نحن نحضر المائة شخص الذين يكون على ميل جيبسون أن يتحدث معهم طوال الفيلم. هذا ما نختاره". (جيليسبى، "أسئلة اختيار الممثلين"، ص ٣٨٠).

ويصر ستولماستر على أنه نادرًا ما يرى اختيارًا سيئًا لممثل (باريزى، "حوار")، وهذا صحيح إذا تحدثنا عن الأدوار التى اختارها هو ومساعدوه. إن دورًا مساعدًا حيث لا توجد ضغوط لاختيار نجم يمكن اختيار أفضل ممثل له، وهناك أمثلة مهمة لأدوار صنعت نجومًا بفضل مديرى اختيار الممثلين. وعلى سبيل المثال فإن ماريون دوترى أقنعت جون شليزينجر (١٩٢٦-٢٠٠٣) بأن يقابل الشخص المغمور جون فويت (ولد عام ١٩٣٨) لدور جو باك فى "راعى بقر منتصف الليل" (١٩٦٩) الذى كان قد تعاقد عليه بالفعل داستين هوفمان (ولد عام ١٩٣٧) والذى أصبح نجمًا بعد فيلم "الخريج" (١٩٦٧).

ولا يزال أمام مديرى اختيار الأدوار أن يؤسسوا نقابة أو اتحاد لهم، وباعتبارهم متعاقدين مستقلين فإنهم لا يحصلون على فوائد أو معاشات. لقد تأسست "جمعية اختيار الممثلين الأمريكية" (CSA) فى عام ١٩٨٢ باعتبارها منظمة احترافية، وتضم ٣٥٠ عضوًا، وتمنح جائزة سنوية تعرف باسم "آرتيوس" (وهى كلمة يونانية تعنى "ملائم تمامًا"). وقد قام مديرو اختيار الممثلين بشن حملة لمنح جائزة أوسكار لأفضل اختيار ممثلين، لكنهم لم ينجحوا فى ذلك، ومع ذلك فإن هناك جائزة "إيمى" التى تمنح لأفضل اختيار ممثلين للتليفزيون منذ عام ١٩٨٩).

الفرق والمجموعات الثابتة

هناك الكثير فى الفولكلور السينمائى، وإن لم يكن ذلك حقيقيًا، فقد حول مخرجون لديهم "مجموعات غير رسمية ثابتة" من الممثلين الذين يعلمون معهم

مرة بعد أخرى. لكن هناك مخرجين اشتهر عنهم استخدام "عائلة" من الممثلين، مثل جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وإنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩٢٥)، ومايك لى (ولد عام ١٩٤٣)، وروبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥)، وسبايك لى (ولد عام ١٩٥٧). إن الاستعانة بمجموعة ثابتة ـ سواء أمام أو خلف الكاميرا ـ قد ساعد هؤلاء المخرجين ـ وكلهم غزيرو الإنتاج ـ على تنفيذ مشروعاتهم بسرعة. لقد تعلم آلتمان حرفته فى مجال المسلسلات التليفزيونية، وفى ظروف "المجموعة الثابتة"، وهذه المجموعات فى الأعمال غير الهوليوودية، أو لدى مخرجى هوليوود فى مرحلة ما بعد الإستوديو، تؤدى الهدف نفسه الذى كانت وحدات الإنتاج تقوم به فى نظام الإستوديو. وفى الحقيقة أن هذه المجموعات الثابتة هى التى أتاحت لجون فورد مثلاً ـ وهو الذى كان يصنع فيلمًا مستقلاً كل عام حتى خلال فترة التعاقد مع الشركات الكبرى، وأصبح "غير محجوز" تمامًا فى منتصف حياته الفنية ـ أتاحت له أن ينفذ أعماله بمصادره الخاصة من فيلم إلى آخر.

أما المخرج ذو المجموعة الثابتة بالمعنى الكامل للكلمة فهو إنجمار بيرجمان. فالممثلون والممثلات ليف أولمان (ولدت عام ١٩٣٨)، وماكس فون سيدو (ولد عام ١٩٢٩)، وإيرلاند جوزيفسون (ولد عام ١٩٢٣)، وجونار بيورنستراند (١٩٠٩-١٩٨٦)، وإنجريد تولين (١٩٢٦-٢٠٠٤)، وبيبى أندرسون (ولدت عام ١٩٣٥)، وهارييت أندرسون (ولدت عام ١٩٣٢)، كلهم بدأوا مع بيرجمان، وقاموا بأدوارهم المهمة فى أفلامه منخفضة الميزانية، وأسهموا بطرق مهمة فى القوة التى عُرفت بها أفلام، ومعظمهم عمل على الأقل فى سبعة من هذه الأفلام، وعلاوة على ذلك فإن تعاون فون سيدو مع بيرجمان فى تسعة من أفلامه هى الأفلام التى تحمل بصمة المخرج القوية، من "الختم السابع" (١٩٥٧) إلى "العار" (١٩٦٨)، وهو الأمر الذى صنعه ظهور ليف أولمان فى "بيرسونا" (١٩٦٦) و"صرخات وهمسات" (١٩٧٦)، بالإضافة إلى ثلاثة أفلام أخرى لبيرجمان شاركت فيها البطولة مع فون سيدو، وعندما أصبح بعض أفراد هذه المجموعة معروفين عالميًا ـ خاصة أولمان وفون سيدو ـ عُرفوا بأنهم "تخرجوا" فى مدرسة بيرجمان، وعلى سبيل المثال فإن

فون سيدو لم يعمل منذ عام ١٩٧١، لكنهم مدينون بالكثير له فى تدريبهم وصورتهم السينمائية.

والمخرج مايك لى يمثل حالة مشابهة إلى حد ما، فهو فنان أوربى مستقل يصنع أفلامًا على مستوى صغير، وله علاقة متفردة بفريق ممثليه. إنه يعثر على ممثلين لشخصياته، ويظل يبحث ويرتجل معهم لفترة طويلة، ثم يذهب ليكتب السيناريو، ليعود فريق الممثلين لأدائه، وهناك عدد من الممثلين، مثل ليزلى مانفيل (ولد عام ١٩٥٦)، وجيم برودبينت (ولد عام ١٩٤٩)، وتيموثى سبول (ولد عام ١٩٥٧)، صنعوا أسماءهم لأول مرة فى أفلام مايك لى، ثم أصبحوا مطلوبين فى الصناعة، وإذا كانت أسماء مثل برود بينت وسبول مرتبطة بشكل عام بمايك لى، فإن كلاً منهما صنع ثلاثة أفلام فقط معه (حتى صدور هذه الطبعة من الكتاب ـ المترجم)، وكان أحد أفلام برودبينت فى دور صغير فى فيلم "فيرا دريك" (٢٠٠٤).

إن ذلك يقودنا إلى نقطة مهمة حول مجموعات الممثلين الثابتة. إن هناك ممثلين ومخرجين ارتبطوا فى ذهن المتفرج قد عملوا بالفعل معًا فى عدد قليل من الأفلام، فالعمل فى السينما التجارية، التى تشهد عدم التوافق فى جداول التصوير فى أحيان عديدة ـ تجعل من الصعب الحفاظ على مجموعات ثابتة، وكثيرًا ما يجد المخرج أن الممثل المفضل لديه لدور ما غير متاح، حتى لو كان الممثل يرغب فى أداء الدور، و"عدم الإتاحة" هى السبب الأكثر شيوعًا لاختيار ممثل دون آخر، وعلاوة على ذلك، فإن عمل ممثل ما مع مخرج ما يحدث خلال فترة محدودة، وعلى سبيل المثال فإن شيللى دوفال (ولدت عام ١٩٤٩) هى من بين الممثلين الأكثر ارتباطًا بالمخرج روبرت آلتمان، لكن تعاونهما فى ستة أفلام انتهى فى عام ١٩٨٠. وجون فورد مثير للاهتمام فى هذه النقطة، فقد ظهر الممثل جون كاراداين (١٩٠٦-١٩٨٨) فى أدوار لا تنسى فى ثمانية من أفلام فورد، ومع ذلك فإنهما لم يعملا معًا بعد "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) لمدة ثمانية عشر عامًا، ليعود كاراداين إلى فورد مع فيلم "الصيحة الأخيرة" (١٩٥٨)، و"الرجل الذى

أطلق النار على ليبرتى فالانس" (١٩٦٢)، و"خريف شايين" (١٩٦٤). ولقد تذكر فورد عند نهاية حياته الفنية ممثلين من أيام ذروة عمله، مثل كاراداين، وآندى ديفين (١٩٠٥-١٩٧٧)، وأوليف كارى (١٨٩٦-١٩٨٨)، وأراد أن يصفهم فى أفلام نوستالجية مريرة تعيد فى صورة منقحة تصويره المتفائل للأساطير الأمريكية فى أفلامه الأولى.

وعادة ما ترتبط الهالة الفنية لمخرج ما ببعض الممثلين، الذين يأخذون هذا الارتباط إلى مشروعاتهم التالية، وهناك العديد من الممثلين الذين عملوا مع فورد فعلوا ذلك، كما هو الحال مع مارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢)، الذى عمل مع ممثلين مخضرمين مثل روبرت دى نيرو (ولد عام ١٩٤٣)، وهارفى كايتيل (ولد هام ١٩٣٩)، وجو بيشى (ولد عام ١٩٤٣)، ولورين براكو (ولد عام ١٩٥٥). كما أن المخرج سبايك لى يختار ممثلين مثل جانكارلو إيسبوزيتو (ولد عام ١٩٥٨)، وروجر جينيفر سميث (ولد عام ١٩٥٩)، وبيل نان (ولد عام ١٩٥٣). وفى بعض الأحيان يصل هذا الارتباط إلى شكل الصورة النمطية التى تنتقل من فيلم إلى آخر، فقد بدأ مايكل ميرفى (ولد عام ١٩٥٨) حياته الفنية فى دور عضو المنظمات الضعيف وغير المخلص، فى أفلام روبرت آلتمان مثل "ماكابى ومسز ميللر (١٩٧١) و"ناشفيل" (١٩٧٥)، ليمضى فى أدوار مشابهة مع مخرجين آخرين، بعد ذلك كان ميرفى قد نضج للعودة للعمل مع آلتمان فى المسلسل التليفزيونى "تانر ٨٨" (١٩٨٨) بأسلوب "سينما الحقيقة"، فى دور ملائم تمامًا للمرشح الرئاسى الذى يناضل فى الانتخابات.

لذلك فإن أفراد "مجموعة ثابتة" مع مخرجين ما يحملون عمل المخرج معهم طوال حياتهم الفنية، وعادة ما يتم تذكرهم على نحو أفضل فى الأعمال التى ارتبطت بهذا المخرج. لقد كانت أدوار جون وين تعتبر محاكاة لنفسه فى أدواره مع معلمه المخرج جون فورد، والعديد من أفلام روبرت دى نيرو التى لم يخرجها سكورسيزى غير مميزة إلى حد بعيد ومن العلاقات القوية بين الممثل والمخرج العلاقة بين الممثل جونى ديب (ولد عام ١٩٦٣) والمخرج تيم بيرتون (ولد عام

١٩٥٨)، والممثل توشيرو ميفونى (١٩٢٠-١٩٩٧) والمخرج أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨)، والممثل مارشيللو ماسترويانى (١٩٢٤ -١٩٩٦)، والمخرج فيديريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣)، والممثل جان بيير لو (ولد عام ١٩٤٤) والمخرج فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وهناك حالات قليلة تعثرت فيها مسيرة المخرج بدون الممثل، مثل حالة العلاقة بين الممثلة مارلين ديتريتش والمخرج جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩).

الاختيار بعيداً عن النمط، وإساءة اختيار الممثل

إحدى نتائج الحرية النسبية التى حدثت عند نهاية نظام الإستوديو هى تزايد حالات الممثل بعيدًا عن النمط، أو ضد النمط، فعندما انتهت تعاقدات النجوم مع الشركات ولم يتم تجديدها، وجدوا أنفسهم أحرارًا فى لعب مدى أوسع من الأدوار، والأدوار التى قام بها همفرى بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) وجيمس ستيوارت بعد عام ١٩٤٩ تعطى مثالاً على نجاح الأدوار بعيدًا عن النمط، فقد اشتهر بوجارت خلال عمله لدى شركة إخوان وارنر بصورة الرجل المرير الساخر الذى يتحول إلى البطولة، لكن أدواره مثل الرجل المخمور ذى الشعر الأشيب فى "الملكة الأفريقية" (١٩٥١) - وهو الدور الذى كان سيؤديه تشارلز لوتون (١٨٩٩-١٩٦٢) - ودور كاتب السيناريو المهذب الذى ينفجر أحيانًا فى ميول عنيفة لا يمكنه التحكم فيها فى فيلم "فى مكان وحيد" (١٩٥٠)، ودور القبطان كويج ذى النزعة البانورامية فى "تمرد كين" (١٩٥٤)، تجسد جميعها هذا التنوع. وفى حالة جيمس ستيوارت، فقد انتقل الرجل الوحيد العصابى فى أفلام المخرج أنطونى مان (١٩٠٧-١٩٦٧) مثل "المهماز العارى" (١٩٥٣) و"الرجل من لارامى" (١٩٥٥)، وهى الأدوار التى أبعدت الرجل الأربعينى عن صورته "الصبيانية"، وساعدته على تعميق مدى أدائه الوجدانى، وأتاح هذا التغير لستيوارت أدواره العظيمة فى أفلام ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) مثل "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) و"دوار" (١٩٥٨).

وبالنسبة للنساء أيضًا، فإن التحرر من تعاقدات الشركات كان يعنى فرصًا جديدة، لكن ذلك كان يمثل فخًا فى بعض الأحيان، وهروبًا من الفخ فى أحيان أخرى، فالممثلة سوزان هيوارد هربت من الصورة العادية للمرأة المحبوبة من الرجال فى أفلامها عندما كانت متعاقدة مع شركة فوكس للقرن العشرين، مثل "ديفيد وبيتشيبا" (١٩٥١)، و"ديمتريوس والمصارعون" (١٩٥٤)، وقبلت أدوارًا مناقضة وأكثر واقعية فى أفلام مثل "سوف أبكى غدًا" (١٩٥٥) و"أريد أن أحيا!". أما دوريس داى (ولدت عام ١٩٢٤) فقد ظلت حبيسة خلال عملها لدى شركة إخوان وارنر فى دور بنت الجيران فى أفلام موسيقية ذات حنين إلى الماضى، لكنها بعد أن انتهى التعاقد مثلت دور روث إيتينج (١٨٩٧-١٩٧٨) فى فيلم عن سيرة حياتها يتسم بالميلودرامية، هو "فلتحبنى أو ترحل" (١٩٥٥)، وتلقى بعض الأشخاص الفيلم بالمديح، لكنها استقبلت أيضًا خطابات من معجبين ساءهم أن يروها فى دور امرأة مدمنة على الخمر تعيش علاقة زوجية تعيسة، لذلك لم تقبل بعدها بأدوار مشابهة. ومن المثير للدهشة وإن كان بدرجة أقل، أن ممثلات يستطعن القيام بالعديد من الأدوار، مثل دونا ريد (١٩٢٢-١٩٨٦) وشيرلى جونز (ولدت عام ١٩٣٤)، لم يجعلهن ذلك يتراجعن فى مرحلة لاحقة إلى كوميديا الموقف التليفزيونية، مثل "استعراض دونا ريد" (١٩٥٨-١٩٦٦)، و"عائلة بارتريدج" (١٩٧٠-١٩٧٤)، حيث خبت صورتهما الساطعة.

وعلاوة على ذلك، فإن صعود التمثيل بطريقة "المنهج"، كما يُرى بالتأثير الواسع والدائم لمارلون براندو (١٩٢٤-٢٠٠٤)، شجع على تنوع التمثيل وافتراضه أن الممثل الجيد يستطيع أداء أى شىء، وهذا أدى إلى نوع من المغامرة فى اختيار الممثلين، لكنه أدى أيضًا إلى إساءة اختيار فى بعض الأحيان، فحتى براندو ظهر سخيفًا ومضحكًا فى دور غير مناسب، كما فى "ديزيريه" (١٩٢٤) الذى لعب فيه دور نابليون فى صورة مثيرة للملل، و"منزل الشاى فى قمر أغسطس" (١٩٥٦) حيث قام بدور مفسر يابانى.

إن الاختيار عكس النمط ينجح عندما يلقى الضوء على الشخصية، بأن يكشف عن أوجه لموهبة الممثل لم يتح اكتشافها من قبل، كما صنع هيتشكوك عندما اختار ممثلين كانوا يوضعون فى صورة "ابن الجيران"، مثل روبرت ووكر (١٩١٨-١٩٥١) وأنطونى بيركنز (١٩٣٢-١٩٩٢) فى "غريبان فى قطار" (١٩٥١) و"سايكو" (١٩٦٠) على الترتيب. وتعطى حالة بيركنز مثالاً جيداً، وإن يكن تحذيريًا، جول أن الاختيار عكس النمط يمكن أن يتحول بالممثل إلى وضعه فى نمط ثابت، إذا عجز المنتجون عن تصور الممثل فى أى نوع آخر من الأدوار. وعلى العكس، فإن هناك من الممثلين من كانوا يوضعون فى صورة الأشرار قد تحولوا إلى أدوار شخصيات طيبة. لقد كان إيرنست بورجناين (ولد عام ١٩١٧) مشهوراً بدور الفتوة القاسى فى "من هنا وإلى الأبدية" (١٩٥٣)، و"يوم سيئ عند الصخرة السوداء" (١٩٥٥)، ثم أخذ دور مارتى بيليتى، الجزار الوحيد ذى القلب الطيب فى فيلم "مارتى" (١٩٥٥)، وعكس فيه الإنسانية والرقة، وحصل عنه على جائزة الأوسكار لأفضل ممثل. لقد كان ذلك اختيارًا لممثل عكس النمط، تحول إلى اختيار صحيح تمامًا للممثل.

وقد يكون الخط الفاصل بين الاختيار عكس النمط، وإساءة الاختيار، خطًا رفيعًا. لقد كان الممثل جريجورى بيك (١٩١٦-٢٠٠٣) مقنعًا تمامًا فى دور البطل الجذاب ذى الروح المعنوية العالية، حتى أن أحدًا - بمن فيهم بيك نفسه - لم يتصور أنه قادر على أن يلعب دورًا مغايرًا أن يلعب شخصيات شرسة مثل كابتن أهاب فى "موبى ديك" (١٩٥٦)، وشخصيات شريرة مثل الطبيب الألمانى جوزيف مينجيلى فى "الأولاد من البرازيل" (١٩٧٨)، وكان أداؤه فيها غير موفق، وتلك حالات يسىء فيها الممثل نفسه اختيار الدور، ثم يمضى معه المنتج، والمخرج، والشركة، على أمل أن تنجح المقامرة. وهناك حالات مماثلة لإساءة الاختيار، مثل أوبرا وينفرى (ولدت عام ١٩٥٤) فى "المحبوبة" (١٩٩٨)، فإمكاناتها التمثيلية المحدودة لم ترق لمتطلبات هذا الدور شديدة الصعوبة، كذلك روبرتو بينيى (ولد عام ١٩٥٢) ذو الخمسين عامًا فى دور "بينوكيو" (٢٠٠١)، وتلك حماقات حسنة النية، حيث لا يريد أحد أن يقول للنجم لا.

وبشكل عام، فإن معظم إساءة اختيار الممثل تحدث عندما يتم وضع نجم كبير أو نجمة كبيرة فى دور غير ملائم لمجرد زيادة جاذبية الفيلم فى شباك التذاكر، وقد حدث ذلك فى حالات شهيرة كثيرة، مثل جون وين فى دور جنكيز خان فى "المنتقم" (١٩٥٦)، وإليزابيث تيلور (ولدت عام ١٩٣٢) فى "كليوباترا" (١٩٦٣)، وسيبيل شيبارد (ولدت عام ١٩٥٠) فى "ديزى ميللر" (١٩٧٤)، وديمى مور (ولدت عام ١٩٦٢) فى دور هيستر براين فى "الخطاب القرمزى" (١٩٩٥)، وتوم كروز (ولد عام ١٩٦٢) فى "مقابلة مع مصاص الدماء" (١٩٩٤)، وأنطونى هوبكنز (ولد عام ١٩٣٧) ونيكول كيدمان (ولدت عام ١٩٦٧) فى "الوصمة الإنسانية" (٢٠٠٣). وكما تشير هذه الأمثلة، فإن الاقتباسات الأدبية والأفلام التاريخية هى الأصعب فى اختيار الممثلين، لأن النقاد والمتفرجين يستدعون صورة ذهنية مسبقة للشخصيات قد تتصادم مع قناع النجومية للممثلين المشهورين.

معالجات بديلة لاختيار الممثلين

البديل الأساسى للطريقة التقليدية فى اختيار الممثلين هو غير المحترفين. فبعض المخرجين يعتقدون أنه يمكن فقط من خلال وجوه غير مدربة اقتناص الواقع الاجتماعى والصدق الإنسانى على الشاشة، وأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية لمخرجين مثل فيتوريو دى سيكا (١٩٠١-١٩٧٤) وروبرتو روسيلليني (١٩٠٦-١٩٧٧) هى الأمثلة الأكثر شهرة على هذا النوع من اختيار الممثلين، وفى الحقيقة أن مثل هذه المعالجات لم تبدأ مع الواقعية الجديدة، فالمخرجون السوفييت خلال العشرينيات، مثل سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) وفسيفولد بودوفكين (١٨٩٣-١٩٥٣)، كانوا يختارون للبطولة الجماعية فى أفلامهم من خلال مبدأ التنميط، وهى طريقة اختيار "وجه من الزحام". إنه ليس تمامًا التنميط الثابت، لكنه تنميط للبحارين، والضباط، وعمال المصانع، فى صورة مختصرة توحى بكل بحار أو عامل. لقد أراد المخرجون السوفييت ممثلين يمكنهم أداء الحدث على نحو بسيط ودون اصطناع فنى، لذلك فإنهم يقومون بوظيفة "الخلايا" فى "عضو" سينمائى.

وهذا الاستخدام للممثل باعتباره مادة شكلية يختلف بوضوح عن إنسانية مخرج مثل دى سيكا، وهو ذاته ممثل سينمائى يعتقد أن غير المحترف يمكنه أن يعطى واقعية تؤثر فى الجمهور وتحرك مشاعرهم، وكان دى سيكا وروسيللينى. مثلهما مثل السوفييت ـ يكتشفان الممثلين من خلال الإعلان عن استقبالهم من يريد التقدم، وكان ذلك يجذب عددًا كبيرًا من العوام لإجراء الاختبار، كما كانا يعطيان تعليمات للمساعدين بأن يفتحوا أعينهم ويراقبوا من يمكن أن يبدو أقرب لما يريده المخرج. ومن المثير للاهتمام أن اختيار الممثلين من الأطفال الأمريكية يحدث اليوم من خلال مزيج من هذه الإعلانات عن الاختبارات، ونوع من المصادفة السعيدة. وعند اختيار أطفال أدوارًا مهمة، تقول ديبرا زين: "يجب عليك أن تقوم بالبحث، إنك تبحث وسط العديد من الأطفال فى سن السادسة حيثما تجدهم، ثم ترى طفلاً فى سوق تجارية وتسأل أمه: هل يمكن أن أتحدث معك للحظة؟". (جيليسبى، "أسئلة حول اختيار الممثلين"، ص ٣٧).

وهناك نوع آخر من اختيار الممثلين يستخدم غير المحترفين، هو "التمثيل كموديل"، الذى يفضله مخرج مثل روبير بريسون (١٩٠١-١٩٩٩)، إنه يريد أن يتخلص من التعبيرات والإيماءات الجاهزة والمحفوظة، ومع ذلك فإن بريسون كان يرى أن التمثيل ذاته ينتمى إلى المسرح، وليس إلى السينما. وفى أفلام مثل "رجل يهرب" (١٩٥٦)، و"النشال" (١٩٥٩)، و"امرأة لطيفة" (١٩٦٩)، كان نماذج بريسون يتم تدريبهم على أن يكونوا أنفسهم بينما يقولون الكلمات التى حفظوها من خلال التكرار، بدلاً من تعلم عملية الاستبطان التى يقوم بها الممثلون، لذلك فإن المتفرج يُسقط العاطفة على النماذج اعتمادًا على الكلمات والحدث، بدلاً من أن يشارك فى عاطفة يُسقطها الممثل. لقد كانت نماذج بريسون تأتى إليه عادة بواسطة أصدقاء يعتقدون أن هذه النماذج المحتملة تملك الحضور والشخصية التى سوف يضعها المخرج على الفيلم من خلال كاميراته. إن هذا لا يعنى أنه لا يمكن لأى إنسان أن يصلح لفيلم بريسون، ففى الحقيقة أن معظم شخصياته شابة وجذابة،

لكن بريسون كان يبحث عن سمة تلتقطها الكاميرا، بدلاً من السمات التى يخلقها الممثل لكي تلتقطها الكاميرا.

انظر ايضاً:

"التمثيل"، "الوكالات والوكلاء"، "عملية الإنتاج"، "النجوم"، "نظام النجوم"، "نظام الإستوديو".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Georgakas, Dan, and Kevin Rabelais. "Fifty Years of Casting: An Interview with Marion Dougherty. *Cineaste* 25, no. 2 (2000). 26–32.

Gillespie, Bonnie. *Casting Qs: A Collection of Casting Director Interviews.* Hollywood, CA: Cricket Feet Publishing, 2003.

Kondazian, Karen. *The Actor's Encyclopedia of Casting Directors.* Hollywood, CA: Lone Eagle Publishing, 1999.

Kurtes, Hettie Lynne. "Casting Characters." *American Film* 15, no. 10 (July 1990): 38–44.

Mell, Eila. *Casting Might-Have-Beens.* Jefferson, NC: McFarland, 2005.

Quandt, James. *Robert Bresson.* Toronto: Toronto International Film Festival Group, 1998.

كتب هذا الفصل

دينيس بينجام

لين ستولماستر

(ولد فى أوماها، نبراسكا)

كان لين ستولماستر رائدًا فى مهنته، فقد ساهم فى اختيار الممثلين فى ٢٢٨ فيلمًا، و١٥٠ مسلسلاً تليفزيونيًا وأفلامًا تليفزيونية، خلال خمسين عامًا من عمله مديرًا مستقلاً لاختيار الممثلين. وهو ممثل سابق، وخريج جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلس (أوكلا)، وبدأ باختيار الممثلين للحلقات التليفزيونية، وكان حجم العمل الذى يتطلبه اختيار حلقات أسبوعية خلال أيام معدودة سببًا فى أن يفتح مكتبًا لاختيار الممثلين. وأقنع ستولماستر المنتج المسلسل التليفزيونى الكبير من نمط الويسترن "دخان البارود" (١٩٥٥-١٩٧٥) بتوسيع شبكة أكبر لاختيار الممثلين، وملء الحلقات بوجوه جديدة لم تسبق رؤيتها من قبل فى أفلام الويسترن، وسرعان ما أصبح ستولماستر جاذبًا لمواهب جديدة من كل أنحاء العالم للحلقات التليفزيونية التى كانت تذاع فى الأوقات الرئيسية مثل "لديك بندقية، سوف تسافر" (١٩٧٥-١٩٦٤)، و"منطقة الشفق" (١٩٥٩-١٩٦٤)، و"أهل القمة" (أو "غير القابلين للمس") (١٩٥٩-١٩٦٣).

وقام ستولماستر مع شريكه جيمس ليستر (١٩٢٦-١٩٦٩) باختيار الممثلين للفيلم الدرامى المثير "أريد أن أحيا!" (١٩٥٨)، وأصبحت شركته مصدرًا مهمًا للإنتاج السينمائى المستقل، خاصة الذين لديهم اتفاقات توزيع مع شركة يونايتد أرتيستس، وهكذا ظهر اسم ستولماستر (أحيانًا باسم "لين ستولماستر وشركاه") فى تيترات أفلام بيللى وايلدر، مثل "كعكة الحظ" (١٩٦٦)، وستانلى كريمر مثل

"ميراث الريح" (١٩٦٠) و"محاكمات نورمبيرج" (١٩٦١)، وهال آشبى مثل "المهمة الأخيرة" (١٩٧٣) و"مقدر للمجد" (١٩٧٦) و"أن تكون هناك" (١٩٧٩). وكان لديه ست شركات شركاء كاملين فى ذروة عمل شركته، وساعد على تأسيس دور مزدوج لمدير اختيار الممثلين، أن يقوم بدور المحامى عن الممثلين، ودور الرابط بين الوكيل أو مدير الأعمال ومخرج أو منتج الفيلم، وفى الوقت نفسه يأتى للسينمائى بأفضل مجموعة ممثلين وأكثرها موهبة.

لقد كان ستولماستر يتمتع بالكثير من الحماس والحيوية، وكان يبدو أنه يعيش لكى يبحث عن ويتذكر أدوار الممثلين بين الآلاف الذين أتوا إلى لوس أنجلس. ويقال إنه اختبر وسجل شرائط فيديو لآلاف من الممثلين وغير المحترفين من كل أنحاء العالم. وقد قال إنه الوحيد القادر على تحديد واحد فى المائة فى الفرق بين ممثل وآخر لدور على الشاشة. ومن أحد إنجازاته المهمة فيلم "سوبرمان: الفيلم" (١٩٧٨)، الذى وجد صناعه أنفسهم فى حالة ارتباك بسبب اختيار دور البطولة بالغ الأهمية، ليتذكر ستولماستر كيف أنه أجرى اختيارات سابقة للممثل كريستوفر ريف، وأحضره لإجراء الاختبار للفيلم.

ومن الأشياء الغريبة فى مهنة اختيار الممثلين أنه أصبح يسودها النساء، مما يجعل إنجاز ستولماستر ليس فقط مميزًا، بل عبقريًا لأنه مهد الطريق أمام نجاح العديد من الشباب الذين كان معظمهم من النساء، وكان ستولماستر من الأعضاء المؤسسين لجمعية اختيار الممثلين الأمريكية، وفاز بجائزة "هويت باورز للإسهام المتميز لمهنة اختيار الممثلين" فى احتفال "أرتيوس" فى عام ٢٠٠٢.

مشاهدات مقترحة:

"أريد أن أحيا!" (١٩٥٨)، "الهروب الكبير" (١٩٦٣)، "فى لهيب الليل" (١٩٦٧)، "انعتاق" (١٩٧٢)، "النائم" (١٩٧٣)، "المهمة الأخيرة" (١٩٧٣)، "نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧)، "جذور" (للتليفزيون، ١٩٧٧)، "سوبرمان" (١٩٧٨)، "أن تكون هناك"

(١٩٧٩)، "توتسى" (١٩٨٢)، "الحاجة الصحيحة" (١٩٨٣)، "أهل القمة" (١٩٨٧)، "شعلة الغرور" (١٩٩٠)، "صنع سوبرمان: تصوير أسطورة" (دى فى دى: تسجيلى، ٢٠٠١).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Parisi, Paula. "Dialogue: Lynn Stalmaster." *The Hollywood Reporter*, 8 January 2004.

دينيس بينجام

الرقابة

Censorship

من بين الأمور الأكثر إثارة للجدل فى الثقافة السينمائية هى تلك المتعلقة بالرقابة والتحكم، فهناك الكثير من الأفلام التى أثير الجدل بشأنها تم حذف أجزاء منها أو منع عرضها بواسطة هيئات رقابية أو سلطات محلية أو حكومية. ومع ذلك فإنه من الخطأ أن نرى الرقابة السينمائية باعتبارها حذف أو منع أفلام أو مشاهد أو صور محددة. والرقباء السينمائيون يميلون إلى اعتبار أنفسهم يقومون بالتصنيف، وإصدار شهادات تهدف إلى تحديد نوع الجمهور الذى يرى فيلمًا بعينه، وإذا لم يحصل الفيلم على هذه الشهادة فإنه يتم حظر استقبال الفيلم، ويمكن أيضًا للشركات المنتجة أو الموزعين أن يمنعوا فيلمًا بسحبه من التداول لأسباب تعاقدية أو قانونية أو سياسية. والتحكم فى الصورة السينمائية ملحوظ أكثر بعد إنتاج الفيلم، لكن هناك قدرًا مهمًا من التنظيم يحدث خلال الإنتاج، وبشكل أكثر مما يحدث بعد الإنتاج، وخلال الفترة الكلاسيكية للإنتاج السينمائى (بين الثلاثينيات والستينيات)، كانت تتم المراقبة على الأفلام عادة خلال مرحلة السيناريو، حيث كانت الشركة تحذف المشاهد التى يمكن أن تثير مشكلات مع الرقباء، فالشركات حريصة على التواؤم مع الرقباء لتتفادى تكاليف إجراء حذف، أو حدوث تأخير فى عرض الفيلم.

وليس مضمون الفيلم وحده هو الذى يتم تنظيمه والتحكم فيه، فكل مجالات الثقافة السينمائية معرضة للفحص، وهذه تتراوح بين الحصول على تصريح بالعرض، إلى الطرق المسموح بها للدعاية والترويج (مضمون وطبيعة الملصقات

الإعلانية والمقدمات وملاءمة الدمى والألعاب المرتبطة بالفيلم) فانتشار الثقافة السينمائية يعنى أيضًا أن الأفلام ليست مجرد عروض سينمائية على الشاشة، والرقابة على الأفلام وتنظيمها موجودان فى كل مجالات العرض، حيث إن هناك طرقًا أخرى فى تلقى الأفلام، وعلى سبيل المثال فإن فيلمًا قد يتعرض للحذف بسبب ألفاظ أو مشاهد ذات طبيعة غير مناسبة، عند عرضه أثناء رحلات الطيران، أو بيعه فى أقراص دى فى دى للإيجار المنزلى، أو إذاعته فى التليفزيون. وفى المملكة المتحدة يتم استبدال الكلمات النابية فى حوار الأفلام بكلمات أخرى يتم نحتها، وهو الأمر الذى بدأ عند إذاعة فيلم "السلاح الفتاك" (١٩٨٧) على شاشة التليفزيون البريطانى. وبالنسبة لمضمون الفيلم، فإن الاهتمامات الأكثر شيوعًا هى العنف، والجنس، والجرائم الجنسية.

الرقابة السينمائية الأمريكية

كان هناك نظام للرقابة السينمائية موجودًا فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٠٧، عندما تم فرضه فى شيكاجو تحت ضغط الجماعات الإصلاحية. فقد أدى التزايد السريع لدور العرض الرخيصة (نيكلوديون) إلى القلق ليس فقط بشأن مخاطر هذه الدور، ولكن أيضًا بسبب الأفلام التى تعرض لأطفال ليس يصاحبهم أولياء أمورهم فى تلك القاعات المظلمة، ليصدر أمر فى شيكاجو بضرورة عرض الفيلم أولاً على الشرطة للحصول على الموافقة إذا كان سوف يتم عرضه عرضًا عامًا فى المدينة. ونشأ النوع نفسه من المخاوف حيثما ظهرت دور العرض، وفى مدينة نيويورك تم القبض على صاحب دار عرض لأنه عرض للأطفال فيلمًا به وكر أفيون صينى. وفى عيشة عيد الميلاد فى عام ١٩٠٨، قام مدير شرطة نيويورك ـ باعتباره جزءًا من موقفه الصارم تجاه دور العرض ـ بسحب تراخيص ٥٥٠ دارًا منها، وألزمها بالتقدم للحصول على تراخيص جديدة. لذلك فإن صناعة السينما ـ التى كانت آنذاك مركزة فى نيويورك ـ قامت بتمويل "هيئة للرقابة" فى المدينة فى مارس ١٩٠٩. ومع قيام مزيد من الولايات بممارسة

الرقابة السينمائية، فإن صناعة السينما الأمريكية شكلت هيئتها التنظيمية على مستوى قومى، باسم "الاتحاد الوطنى لصناعة الأفلام المتحركة" فى عام ١٩١٦، لكن الاتحاد فشل فى التحكم بشكل مرضٍ فى مضمون الأفلام، لذلك تم فى عام ١٩٢١ إنشاء اتحاد "منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا"، وهو اتحاد برئاسة ويل هايز، الذى كان فى السابق المدير العام للبريد الأمريكى، لكن هذا الاتحاد فشل أيضًا فى تحقيق التحكم المطلوب، وتحت ضغط من الكنيسة الكاثوليكية، تم وضع قائمة بالإرشادات المحظورات من القواعد الست والثلاثين غير الناجحة التى وضعها هايز فى السابق، وسميت القائمة "ميثاق الإنتاج"، وتم تبنيها فى ٣١ مارس ١٩٣٠. قام بإعداد الميثاق العلمانى الكاثوليكى مارتين كويجلى، مع الأب اليسوعى دانييل لورد، وتحت إشراف هايز، وتمت الإشارة إليه باسم "ميثاق هايز". وكان الميثاق يستخدم دليلاً لشركات السينما بشأن المسموح به فى الأفلام، وأى فيلم يحتوى على صور أو عبارات محظورة لا يحصل على خاتم الميثاق، لذلك فإنه لا يمكن توزيعه وعرضه من خلال الشركات المشتركة فى "اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا"(MPPDA) .

وكانت السنوات من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٤ ـ التى سبقت فرض الميثاق على نحو فعال ـ معروفة بفترة "ما قبل الميثاق" فى السينما الأمريكية، وكانت الرقابة خلالها لينة، لذلك فإن أفلامًا مثل "فرانكينشتاين" (١٩٣١)، و"علامة الصليب" (١٩٣٢)، و"فينوس الشقراء" (١٩٣٢)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، و"أساءت إليه" (١٩٣٣)، و"الوجه الطفولى" (١٩٣٣)، تتسع فى حدود المضمون السينمائى المسموح بها، بقصص تركز على الرعب، والجنس، والعصابات، والدين، وتعرض ميثاق هايز للانتقاد بسبب عجزه عن فرض الرقابة، وبدأ الكاثوليك الأمريكيون حربًا صليبية ضد هوليوود فى عام ١٩٣٣، وقامت "الرابطة الكاثوليكية للآداب العامة"، المنشأة حديثًا، بوضع الأفلام على قائمتها "المحظورة". ومن أجل استرضاء هذه الهيئة القوية، تم تطبيق ميثاق أكثر صرامة فى يوليو ١٩٣٤، تحت الإشراف الجديد "لإدارة ميثاق الإنتاج"، ورئيسها جوزيف برين، وتم تصنيف

أفلام مثل "فينوس الشقراء" و"الوجه الطفولى" تحت "المجموعة ١"، والتى كانت تعنى سحبها على الفور من العرض ومنع توزيعها للإنتاج الهوليوودى، وفقدت شخصيات مثل النجمة ماى ويست، والشخصية الكارتونية بيتى بوب، جاذبيتها حيث تم فرض قيود على نزعتها الجنسية أو محو هذه الجنسية تمامًا، وظلت الأفلام تثير الجدل، فأدينت أفلام مثل "الخطاب القرمزى"(١٩٤٥)، و"الخارج على القانون" (١٩٤٣)، و"بيبى دول" (١٩٥٦)، وتم حظرها فى بعض الأماكن بدعوى أنها غير أخلاقية. يحكى فيلم "بيبى دول" قصة الشهوة، والكبت الجنسى، والإغواء. بسيناريو لتينيسى ويليامز، ووصفه مقال فى مجلة "تايم" بأنه "أقذر فيلم أمريكى تم عرضه بشكل قانونى"، وتمت محاصرة دور العرض التى تعرضه، وحاول رجال الدين تسجيل أسماء التابعين لكنيستهم الذين حضروا عروض الفيلم، وقدمت مدينة أورورا فى ولاية إيلينويس شكوى من أن الفيلم "فضائحى، وغير لائق، ولا أخلاقى، وبذىء، وداعر"، ونجحت فى منع عرض الفيلم محليًا. ومن الواضح أن سلطات الدولة والسلطات المحلية كانت تستطيع فرض سلطتها لرقابة أفلام معينة ومنع عرضها. وفى عام ١٩٦٥، صدر قرار المحكمة العليا، فى قضية "فريدمان ضد ولاية ماريلاند"، والذى ينص على أن ذلك غير دستورى، وفى عام ١٩٨١ اختفت الهيئات الحكومية والمحلية للرقابة على الأفلام.

وفى الستينيات تدفقت الأفلام الأجنبية المحتوية على مضمون للبالغين، وظهرت مرحلة هوليوودية ما بعد كلاسيكية، مع موجة جديدة من المخرجين أصحاب النزعة السينمائية الأكثر هجومية و"صدقًا"، مما أدى إلى أن يصبح نظام "الميثاق" القديم غير قابل للاستعمال، وتم تفكيك ميثاق الإنتاج فى عام ١٩٦٨، وحل مكانه نظام التصنيف، ويحتوى على أربعة تصنيفات تتراوح من G (للجمهور العام) حتى (X غير مصرح لأقل من ١٦، وزاد العمر إلى ١٧ فى عام ١٩٧٢). وارتبط تصنيف X فى أغلب الأحوال بالأفلام ذات الطبيعة البورنوجرافية، وكان هذا التصنيف بالنسبة للبعض يعتبر وصمة، وكان الفيلم الفنى "هنرى وجون" (١٩٩٠) هو أول فيلم يحصل على التصنيف الجديد

NC-17، والذى يهدف إلى التفرقة بين الأفلام ذات المضمون الجنسى الصريح والارتباط بالنزعة البورنوجرافية. ومع ذلك فإن بعض الأفلام المصنفة NC-17، مثل فيلم "أطفال" (١٩٩٥) و"قداس جنائزى إلى حلم" (٢٠٠٠) التصقت بها الوصمة، فقد رفضت الكثير من سلاسل تأجير الفيديو الكبرى - مثل بلوكباستر وهوليوود - أن توزع هذه الأفلام.

الرقابة السينمائية البريطانية

بدأت الرقابة السينمائية فى المملكة المتحدة بهدف التحكم فى الفيلم الخام المصنوع من النيترات (لأنه قابل للاشتعال بسهولة - المترجم). وفى عام ١٩٠٩ صدر أول مرسوم سينماتوغرافى، وأعطى للسلطات المحلية حق ترخيص المبانى التى تعرض الأفلام إذا قامت بالوفاء بمتطلبات منع الحريق، لكن نصوص المرسوم كانت فضفاضة، وسرعان ما تم تفسيرها لأغراض أخرى، وفى عام ١٩١٠ نجح المجلس المحلى فى لندن فى تطبيق المرسوم لحظر عرض الأفلام فى أيام الآحاد. كما تم الإقرار بأن المرسوم يساعد السلطات المحلية أيضًا على أن تكون لديها القوة القانونية للرقابة السينمائية. لقد كان ذلك يعنى أن تنشأ صعوبات عند السماح للهيئات المحلية أن تصدر قراراتها التنظيمية الخاصة بها، لذلك فإن صناعة السينما خافت ليس فقط من التدخل الحكومى، لكنها كانت حريصة أيضًا على تنظيف صورتها باعتبارها شكلاً محترمًا من أشكال الترفيه، لذلك اتصلت بوزارة الشئون الداخلية فى عام ١٩١٢، وتقدمت بطلب لتأسيس هيئة مركزية مستقلة للرقابة. وفى أواخر عام ١٩١٢ أسست صناعة السينما "الهيئة البريطانية لرقباء السينما" (BBFC)، والتى أصبحت فيما بعد "الهيئة البريطانية للتصنيف السينمائى"، والتى وافقت على تأسيسها وزارة الشئون الداخلية.

وبدأت "بى بى إف سى" مشاهدة الأفلام فى ١ يناير ١٩١٣، وهدفها المعلن عنه هو أنها "هيئة مستقلة تمامًا ونزيهة، واجبها هو زرع الثقة فى أذهان سلطات

الترخيص، والمسئولين عن الصالح الأخلاقى للمجتمع بشكل عام". وكان للهيئة تأثير مهم على رقابة الأفلام، لكنها لم تغير من طبيعتها الأساسية، وظلت السلطة المحلية هى من يحكم فى النهاية إذا ما كان يمكن عرض الفيلم، أو مراقبته، أو منعه، حتى لو كانت "بى بى إف سى" قد وافقت عليه دون حذف. وعادة ما كانت المجالس المحلية تدعم قرارات الهيئة، لكن كانت هناك استثناءات مهمة مثل فيلم "حياة برايان لمونتى بايثون" (١٩٧٩)، الذى اتهم بالتجديف على أيدى جماعات الضغط، لكن تم تصنيفه AA (ممنوع لأقل من ١٤) AA وتم حظره بواسطة إحدى عشرة سلطة محلية، وقامت ٦٢ سلطة محلية بالموافقة على التصنيف، بينما أعادت ٢٨ سلطة محلية تصنيفه إلى X (ممنوع لأقل من ١٨). وفى حالة نادرة، مثل فيلم "فجر" (١٩٢٨)، الذى يدور عن الممرضة إديث كافيل خلال الحرب العالمية الأولى، قامت الهيئة بمنعه بإصرار من وزارة الخارجية، التى لم ترغب فى إثارة غضب ألمانيا، لكن على العكس قامت السلطات المحلية بالموافقة على عرضه.

ومنذ عام ١٩١٣ حتى عام ١٩٣٢، أصدرت الهيئة فى تقاريرها السنوية قائمة بمضامين الأفلام الممنوعة. لم تكن القائمة بمثابة ميثاق، وأصبحت معروفة بعد عام ١٩١٦ باسم "قواعد أوكونور (اسم رئيس الهيئة تى بى أوكونور، الذى قدم قائمة تتضمن ٤٣ نقطة). وبسبب تعرض هذه القوائم للانتقاد، توقفت فى عام ١٩٣٢، وتم تقييم الأفلام بعد ذلك بشكل فردى. وفى عام ١٩٢٩ على سبيل المثال، تضمنت القائمة منع "القصص ذات الصبغة الفكاهية الداعرة"، و"التعبيرات الحسية التى تشير إلى التناسل"، و"النساء اللائى يتشاجرن بالسكاكين"، و"القذف فى حق مهنة التمريض البريطانية"، و"العرض الحسى ذى الإيحاءات لسيقان الفتيات"، و"خطوط البطن أثناء الرقص". وكان لدى الهيئة منذ بدايتها نظام إرشادى من نقطتين للتصنيف: U والذى يشير إلى الأفلام المناسبة بشكل خاص للأطفال، و A الذى يشير إلى الأفلام المناسبة للعرض العام، وفى عام ١٩٢١ تم تبنى هذا التصنيف بشكل رسمى للمرة الأولى.

وكان هناك جدل متكرر بشأن تصنيف للكبار فقط، مع اقتراحات لتصنيف ملائم منذ عام ١٩٢١، ونتيجة لتزايد عدد أفلام الرعب الأمريكية، أضيف تصنيف جديد فى يناير ١٩٣٣، وهو H (فى إشارة إلى "الرعب")، والذى كان استرشاديًا فقط، ولم يغير من طريقة التصريح بالعرض الذى كان قائمًا بالفعل، فقد كان من المسموح للأطفال بالدخول إلى الأفلام إذا صحبهم والد أو ولى أمر. وقد مزج تصنيف "الرعب" أفلام الرعب وأفلامًا غير مرعبة، مثل فيلم أبيل جانص المضاد للحرب "إنى أتهم!" (١٩٣٨)، وفيلم من الأمم المتحدة فى عام ١٩٤٥ عن جرائم الحرب. وأصبح تصنيف H تصنيفًا سينمائيًا فى يونيو ١٩٣٧ فقط، عندما أصبح أول تصنيف للكبار فقط فى المملكة المتحدة (ممنوع لأقل من ١٦). وفى يناير ١٩٥١، دخل تصنيف H تحت التصنيف الجديد X (ممنوع لأقل من ١٦، زيدت إلى ١٨ فى عام ١٩٧٠، ثم حل محله تصنيف "١٨" الجديد فى عام ١٩٨٢). وفى عام ١٩٥١ وصف آرثر واتكينز، سكرتير "بى بى إف سى"، تصنيف X بأنه ليس "الأفلام القذرة التى تتناول موضوعات مقززة، لكنه الأفلام غير المناسبة للأطفال وإن ظل تسلية جيدة للكبار". وتطبق الهيئة حاليًا ثمانية تصنيفات للسينما والتليفزيون، من Uc (عام، لكنه مناسب بشكل خاص للأطفال الصغار جدًا)، وحتى R 18 (للعرض فى دور العرض المرخص لها بالأفلام الجنسية، وشرائط الفيديو الجنسية المسموح ببيعها فقط فى محلات الجنس، ولأعمار ١٨ أو أكبر).

جماعات الضغط ووسائل الإعلام

برغم أن السلطات الحكومية والمحلية هى الأكثر مسئولية عن تنظيم الأفلام، فإن جماعات الاحتجاج الأخلاقى قد تمارس ضغطًا هائلاً على فيلم تعتبره مضادًا لمعتقداتها، وتعرض الموظفون المنتخبون على المستويين القومى والمحلى، والمسئولون عن البث، وسلاسل دور العرض، للهجوم من جانب أصحاب الحملات المنظمة الذين كتبوا خطابات الشكاوى أو نظموا مظاهرات خارج دور عرض بعينها، وتتضمن جماعات الضغط التى تستهدف الأفلام المنظمة الدينية

"مهرجان الضوء"، التى قالت فى المملكة المتحدة إن فيلمى "الشياطين" (١٩٧١) و"الإغواء الأخير للمسيح" (١٩٨٨) مهرطقان، كما أن جماعات حماية الأسرة مثل جماعة "ميديا ووتش ـ المملكة المتحدة" (والتى كان اسمها سابقًا "اتحاد المتفرجين والمستمعين الوطنى"، والذى تأسس فى عام ١٩٦٥ بقيادة مارى هوايتهاوس)، وهى الجماعة التى شنت حملات ضد أفلام العنف مثل "قبِّلنى" (٢٠٠٠). وفى الولايات المتحدة شنت جماعة حقوق الشواذ (كويرنيشان) ـ وقد تأسست فى عام ١٩٩٠ ـ هجومًا على فيلم "غريزة أساسية (١٩٩٢) لأنه يهاجم الشواذ، كما أن جماعات نسوية مثل "نساء ضد العنف ضد النساء" هاجمت فيلم "يرتدى ليقتل" (١٩٨٠) باعتباره معاديًا للمرأة، وهناك جماعات احتجاج عرقية قد استهدفت التجسيدات العنصرية للأمريكيين الأصليين (الهنود الحمر) فى فيلم "رجل يدعى حصانًا" (١٩٧٠)، وللأمريكيين الإيطاليين فى "الأب الروحى" (١٩٧٢)، ومواطنى بويرتو ريكو فى "قلعة أباشى برونكس" (١٩٨١)، والأمريكيين الكوبيين فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣)، والأمريكيين الآسيويين فى "عام الحياة فى خطر" (١٩٨٢)، و"المطر الأسود" (١٩٨٩)، و"الشمس المرتفعة" (١٩٨٣). وقد تكون الصحافة الشعبية هى الوسيلة الأكثر فاعلية فى خلق حملة أخلاقية ضد فيلم مستهدف، حين تأخذ جماعات الضغط إعلانًا على صفحة كاملة لتدين الفيلم، وعلى سبيل المثال فإن الرابطة الكاثوليكية نشرت إعلانًا فى "نيويورك تايمز" ضد شركتى ديزنى وميراماكس لتوزيع فيلم "كاهن"، والذى اعتبر مجدفًا بسبب تصويره ممارسات جنسية بين أعضاء الهيئة الدينية.

وفى المملكة المتحدة كانت الصحافة البريطانية مركزًا للجدل الذى أحاط بالعرض السينمائى لفيلم "تصادم" (١٩٩٦)، والذى اعتبرته جريدة "ذا إستاندارد" ومحررها ألكساندر ووكر، فيلمًا مفسدًا للأخلاق، وخلال الثمانينيات والتسعينيات كانت الهدف الرئيسى فى المملكة المتحدة هو الأفلام على شرائط الفيديو، وعكس ذلك المخاوف من أن عمر المتفرج داخل المنزل لا يمكن التحكم فيه (كما لا يمكن التحكم فى سلطة المتفرج فى إعادة تشغيل الشريط أو إيقاف

إحدى صوره). ولم يكن نظام التصنيف ينطبق فى البداية على الفيديو فى المملكة المتحدة، ولم يكن هناك تحديد للعمر، وعند بداية ازدهار عصر الفيديو - منذ عام ١٩٧٩ حتى عام ١٩٨٢، تسربت أفلام عديدة مثيرة للجدل إلى العرض مع أغلفة مثيرة تستغل المضمون لجذب المستهلكين بين كمية هائلة من اختيارات محلات الفيديو، وكانت أغلفة شرائط الفيديو لأفلام مثل "معسكر التجارب" (١٩٧٦) و"هولوكست آكلى لحوم البشر" (١٩٨٠) هى التى جذبت الاهتمام بهذه الأفلام، وتحول ذلك إلى هلع أخلاقى نظمته الصحافة ووسائل الإعلام، مثل "ديلى ميل" التى شنت حملة "امنعوا هذه الشرائط السادية"، ونتيجة لذلك فإن مكتب المدعى العام سحب قائمة من ستين فيلمًا، تم منع اثنين وثلاثين منها، من بينها ما أطلق عليها "أفلام الفيديو القذرة"، مثل "إننى أبصق على قبرك" (١٩٧٨) (المعروف أيضًا باسم "يوم المرأة")، و"القاتل بالشنيور" (١٩٧٩)، و"الموتى الأشرار" (١٩٨١).

وفى عام ١٩٨٢ تم اتخاذ إجراءات قضائية ضد خمسة أفلام قد هوجمت بدعوى "قانون الإصدارات الفاسقة"، وقامت الشرطة بمصادرة كل نسخ الشرائط، ومع قيام الصحافة بإثارة الهلع الأخلاقى، عندما نشرت قصصًا عن سلوك إجرامى (لدى المراهقين أيضًا) (ارتبط بمضمون "أفلام الفيديو القذرة"، أصدرت الحكومة مرسومًا باسم "مرسوم تسجيلات الفيديو" (فى آر إيه) فى عام ١٩٨٤، والذى فرض تصنيفًا على الفيديو تحت سيطرة هيئة "بى بى إف سى". وتزايد عدد الرقباء فى الهيئة بسرعة من أربعة إلى خمسين، لمواجهة كميات الفيديو التى كانت تحتاج إلى التصنيف. وفى عام ١٩٩٤ وسع القانون الجنائى من بنود "فى آر إيه"، مع التأكيد على خطر شرائط فيديو الرعب على الأطفال، وقد تأثر المرسوم بمجموعة من السياسيين البريطانيين، والمدعومين من "حركة الديمقراطية المسيحية"، والذين عرضوا حالة وفاة الطفل جيمس باجلر ذى العامين، على أيدى طفلين فى العاشرة من العمر، نتيجة للفرجة على العنف على شرائط الفيديو، وكان الفيلم الأكثر تعرضًا للهجوم هو "لعب طفل ٣" (١٩٩١)، والذى أصبح كبش فداء للصحافة، مما أدى بجريدة "ذا صن" إلى وضع صورة

شهيرة على الصفحة الأولى لشرائط محروقة للفيلم تحمل عنوان "من أجل أطفالنا جميعًا... احرق نسخة الفيلم القذر".

العرض والتوزيع

من الأمور المحورية لقرارات التنظيم والرقابة السينمائية أمور كون الجمهور مناسبًا وناضجًا. إن الفرجة المنزلية على السينما قد زادت من القلق بشأن الاستهلاك بلا تنظيم، مما أدى إلى مزيد من الرقابة على النسخ التليفزيونية ونسخ الفيديو للأفلام، ولكن هناك حالة واحدة شهيرة، هى الفيلم الذى تم إنتاجه خصيصًا للتليفزيون البريطانى، وهو فيلم بيتر واتكينز "لعبة الحرب" (١٩٦٥)، والذى منع من العرض فى هيئة الإذاعة البريطانية (بى بى سى) بعد التدخل الحكومى. لقد صُنع الفيلم بمناسبة الذكرى العشرين لإلقاء القنبلة على هيروشيما، وهو دراما تسجيلية تصور رعب هجوم نووى على بريطانيا، لكن تم سحبه من العرض بدعوى أن الحكومة رأت فيه تفاصيل غير دقيقة". وبدأ النضال من أجل أن يرى الجمهور هذا الفيلم السياسى المهم مع عرض تجارى محدود فى دار عرض ناشيونال فى لندن، ومع تصنيفه X، ورفض دور العرض أن تعرضه، كان عرضه الأول على المستوى القومى من خلال الكنيسة والقاعات الاجتماعية فقط، مع الإعلان عنه باعتباره عرضًا تعليميًا بواسطة الجماعات المناهضة للأسلحة النووية، مثل "سى إن دى" وكويكرز. وبرغم أن فيلم "لعبة الحرب" فاز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى فى عام ١٩٦٧، فإن "بى بى سى" رفضت أن توقف منعه حتى عام ١٩٨٥.

ومن الناحية التاريخية، فإن "بى بى سى" رفضت تصنيف الأفلام السياسية، وانتظرت حتى عام ١٩٥٤ لتمنح فيلم سيرجى إيزنشتين "البارجة بوتمكين" (١٩٦٥) تصنيف X، فقد قامت بحظر الفيلم فى عام ١٩٢٦ بدعوى أن السينما "ليست مكانًا للسياسة". وكان تصنيف X يهدف إلى السماح لأفلام أجنبية عديدة لمخرجين مثل أكيرا كيروساوا، وإنجمار بيرجمان، ومايكلانجلو أنطونيونى، أن تعرض دون حذف، وكان الرقيب مستعدًا الآن لعرض هذه السينما العالمية

الجديدة باعتبارها سينما فنية، آخذًا فى الاعتبار مقاصد الفيلم الفنية، ونضج جمهورها المحتمل. وكانت رؤية "هيئة التصنيف السينمائى البريطانية" (بى بى إف سى) هى أن الأفلام الأجنبية تعرض فقط فى دور عرض سينما الفن، ولجمهور صغير، و"من غير المحتمل أن تثير انتقادًا". وتلك الرؤية هى التى سمحت لفيلم فيتوريو دى سيكا "امرأتان" (١٩٦٠) - بتصويره حادثة اغتصاب مزدوج - أن يعرض دون حذف، وإن كان الفيلم قد حذف منه هذا المشهد عندما عرض لجمهور أوسع.

وهناك مثال مفرط على التحكم فى التوزيع، وهو فيلم ستانلى كوبريك "برتقالة آلية" (١٩٧١)، وهو فيلم تم منعه فى المقاطعات الكندية ألبيرتا ونوفا سكوتيا، من بين أماكن أخرى، وقد قامت "بى بى إف سى" بالموافقة عليه دون حذف، لكنه لم يكن متاحًا للعرض أو البث التليفزيونى فى المملكة لمدة تزيد على خمسة وعشرين عامًا، وذلك لأن كوبريك طلب من شركة إخوان وارنر سحب كل النسخ من التوزيع. لقد كانت الصحف البريطانية قد بدأت فى نشر حالات من التقليد لأفعال العنف، حيث كان من الواضح أن بعض المراهقين استوحوا مضمون الفيلم، وراجت إشاعات عن أن كوبريك تلقى تهديدات بالقتل، وتم سحب الفيلم فى عام ١٩٧٣، وهو الأمر الذى دعمه المحامون بقوة، ونتج عن ذلك مقاضاة دار عرض سكالا، التى جرأت على أن تقدم عرضًا للفيلم فى عام ١٩٩٢، وصدر أمر قضائى (تم رفعه لاحقًا) إلى القناة التليفزيونية الرابعة البريطانية بمنع عرض اثنى عشر مقتطفًا من الفيلم فى عام ١٩٩٣. وتم توزيع الفيلم فى بريطانيا مرة أخرى بعد وفاة كوبريك فى عام ١٩٩٩.

وكانت جماعة المعجبين بفيلم "برتقالة آلية" قد نمت، وأصبح ملصق الفيلم صورة أيقونية، وهناك ملصقات ومواد إعلانية لأفلام أخرى تم منع استخدامها، وبرغم وجود صور بديلة فإن التأثير الثقافى للفيلم يتم ضبطه وتعديله. وفى المملكة المتحدة، فإن أقوى سلطة لتنظيم الملصقات الإعلانية هى "نقل لندن"، التى تملك مواقع الإعلان فى مترو الأنفاق لوحات الإعلان الرئيسية على ممتلكاتها

فوق الأرض. وفى عام ١٩٥٩ قامت بمنع ملصق عن فيلمين فى برنامج واحد هما "الناس التماسيح" و"عودة الذبابة"، خوفًا من أن يخيف الأطفال الذين قد يوجدون فى وسط لندن بأعداد كبيرة للتسوق فى عيد الميلاد، وفى عام ١٩٨٩ أزالت جزءًا من اللصق الإعلانى لفيلم بيتر جاكسون "مذاق سيئ"، لأنه يصور كائنًا فضائيًا يرفع إصبعه الأوسط، وهو الأمر الذى قررت أنه منفر، وفى عام ١٩٩٤ قامت بملء الفراغ فى "الجونلة" المفتوحة لديمى مور كما تظهر فى إعلان "كشف"، لأن ذلك اعتبر مثيرًا للغرائز.

الجنس والعنف

كانت العناصر الحسية والقابلةُ للاستغلال التجارى والعنف هى التى خلقت أقوى المجادلات حول الرقابة السينمائية. وتحت تصنيف X فى الولايات المتحدة، ظهرت موجة فى السبعينيات من "البورنوشيك" أو "بورنو الطبقة الوسطى" على شاشات دور العرض، لتستغل الإمكانات التجارية لتصنيف للكبار فقط. وفى أفلام مثل "الزور العميق" (١٩٧٢)، و"الشيطان فى ميس جونز" (١٩٧٣)، هناك جنس صريح غير مموه، يقدم داخل حبكة منطقية وبقيم إنتاج معقولة، وأصدرت بعض الولايات أوامر قضائية ضد هذه الأفلام لحماية "تقاليد المجتمع المحلى"، وفى نيويورك تم إيقاف عرض نسخة "الزور العميق" فى منتصفها، وإدانة أصحاب دور العرض لإشاعتهم الفسوق. أما فيلم "كاليجولا"، الذى مولته مجلة "بينتهاوس"، فقد كان واحدًا من هذه الأفلام التى تسربت إلى العرض فى المملكة المتحدة، لكن بعد حذوفات كثيرة، وإيقاف فى البداية فى مصلحة الجمارك البريطانية، وتمت الموافقة فى عام ١٩٨٦ على "الزور العميق" فى نيوزيلندا، لكن لم يتم عرضه، وحاولت دار عرض واحدة تنظيم عرض له لكن مجلس المدينة - الذى يملك رخصة المبنى - أوقفها. ومثل هذا التحكم الصارم فى الجنس فى السينما يشهد تاريخًا على حالات تعتبر الأولى من نوعها، فقد كان أول فيلم يُظهر شعر العانة فى المملكة المتحدة هو فيلم أنطونيونى "انفجار" أو "تكبير" (١٩٦٦)، وأول فيلم يصور العرى كاملاً من الأمام هو الفيلم السويدى "دابليو آر -

غموض الكائن" (١٩٧١) (الفيلم يوغوسلافى/ ألمانى غربى وليس سويديًا، ودابليو آر تشير إلى فيلهلم رايش عالم النفس الألمانى الذى ربط بين الكبت الجنسى والسياسة ـ المترجم)، وأول فيلم يوزع تجاريًا ويصور جنسًا فميًا هو "حميمية" (٢٠٠١). ويختلف تعريف الصراحة الجنسية اختلافًا كبيرًا فى صناعات السينما من بلد إلى آخر، ففيلم "العصر الجميل" (١٩٩٢) وفيلم "البيانو" (١٩٩٣) ممنوعان فى الفلبين.

وأثارت الجرائم الجنسية قلقًا خاصًا، وقد قالت "بى بى إف سى" فى عام ١٩٧٦ إنها شاهدت فى ذلك العام ثمانية وخمسين فيلمًا تصور "الاغتصاب الصريح"، وأعلنت أن هناك مشاهد فى هذه الأفلام تمجد "الفسوق". وعلى خلاف من مسألة "عدم اللياقة" التى تم تطبيقها على الصراحة الجنسية، فإن الأفلام المتهمة بالفسوق تم تصويرها على أن "لها ميلاً إلى إفساد الأخلاق"، وكانت معرضة لرفع دعاوى قضائية. والفيلم الفنى الجنسى "التانجو الأخير فى باريس" (١٩٧٢)، بأفعال اللواط والانحلال، هو واحد من أكثر الأمثلة فى الشهرة السيئة على تصوير العنف الجنسى، وقد تم منع الفيلم بواسطة العديد من السلطات المحلية فى المملكة المتحدة والولايات المتحدة، كما تم منعه فى البرتغال من عام ١٩٧٢ إلى ١٩٧٣، وفى إيطاليا من عام ١٩٧٢ إلى ١٩٨٧، وكانت السلطات الفيدرالية تعد خمس دعاوى قضائية منفصلة ضد المشتركين بأسمائهم فى صنع الفيلم، بمن فيهم الممثلان الرئيسيان مارلون براندو وماريا شنايدر.

وهناك مشهد اغتصاب صريح يعتبر جزءًا من الرعب المفرط فى فيلم "الموتى الأشرار"، حيث هناك امرأة تهاجمها أشجار فى غابة استحوذت عليها أرواح شريرة. لقد ترك الرقيب البريطانى هذا المشهد دون حذف، وقال رئيس الرقابة جيمس فيرمان: "فى البداية لم نفكر فى أن أحدًا سوف يتوحد مع شجرة". وفى ألمانيا تم منع الفيلم لأنه ينتهك "كرامة الإنسان"، ولم يسقط هذا المنع حتى عام ١٩٩٢، حين حكمت المحكمة العليا الألمانية بأن الموتى الأحياء فى الفيلم ليسوا بشرًا، لذلك ليس هناك انتهاك للكرامة الإنسانية، وهناك ضوابط رئيسية

للرقابة فيما يتعلق بالعنف على الشاشة، فالرقيب فى المملكة المتحدة يهتم أكثر بما يعرف باسم "لقطة العملية"، وهى النقطة التى يمس فيه السلاح جسد الضحية، واللقطة السابقة على ذلك، والتى تُظهر استخدام السلاح، تعرف باسم "المنافسة" (السبب)، واللقطة التالية التى تصور تأثير ذلك بالفعل تعرف باسم "الثمن" (النتيجة). كما يثير القلق استخدام "الأدوات اليومية" فى العنف، ففيلم "الاحتراق" (١٩٨١) نال حذوفات بسبب "لقطات العملية" الصريحة، ثم تم منعه على الفيديو بسبب البتر والجرح باستخدام مقص الحدائق، كما يثير قلق الرقباء "العنف المفرط"، أو الاستخدام المتكرر لسلاح لقتل ضحية. هناك أيضًا مسألة "العنف الشخصى"، ففى فيلم "متسلق الجبال" (١٩٩٣) هناك مشاهد هجوم متكرر على شخصية سيلفستر ستالونى تعرضت لمزيد من الحذف، بسبب افتراض أن الجمهور يتوحد مع الممثل الرئيسى الذى يقوم بالبطولة.

انظر أيضًا:

"أفلام الرعب"، "البورنوجرافيا"، "الدين"، "النزعة الجنسية"، "الفرجة والجمهور"، "العنف".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bernstein, Matthew, ed. *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London: Athlone Press, 2000.

Black, Gregory D. *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 1994.

Conrich, Ian, and Julian Petley, eds. "Forbidden British Cinema." Special issue of *Journal of Popular British Cinema* 2 (2000).

Couvares, Francis G., ed. *Movie Censorship and American Culture*. Washington, DC and London: Smithsonian Institution Press, 1996.

Doherty, Thomas. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934*. New York: Columbia University Press, 1999.

Lewis, Jon. *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry.* New York and London: New York University Press, 2000.

Lyons, Charles. *The New Censors: Movies and the Culture Wars.* Philadelphia: Temple University Press, 1997.

Mathews, Tom Dewe. *Censored.* London: Chatto and Windus, 1994.

Petrie, Ruth, ed. *Film and Censorship: The Index Reader.* London and Washington, DC: Cassell, 1997.

Robertson, James C. *The Hidden Cinema: British Film Censorship in Action, 1913–1975.* London and New York: Routledge, 1989.

Sova, Dawn B. *Forbidden Films: Censorship Histories of 125 Motion Pictures.* New York: Checkmark Books, 2001.

كتب هذا الفصل

إيان كونريش

ويل إتش هايز

(ولد فى براج، تشيكوسلوفاكيا، فى ٤ سبتمبر عام ١٩٣٤)

أطلقت عليه مجلة "فارايتى" اسم "قيصر كل اللقطات"، إنه ويليام هاريسون هايز الذى يتم تذكره لإشرافه على خلق "ميثاق الإنتاج"، الذى سوف يحمل اسمه بشكل غير رسمى. ومع ذلك فإن مسئوليات هايز تمتد إلى ما هو أبعد من المجال الرقابى، فقد كان مهمًا فى صناعة علاقات عامة إيجابية لصناعة السينما الهوليوودية، وحافظ على اتصالات سياسية طوال أربع إدارات رئاسية، وعزز السيطرة على قنوات التوزيع العالمية.

بدأ حياته المهنية فى الكنيسة ثم محاميًا فى مدينة صغيرة، واكتسب الشهرة الجماهيرية مع رئاسته للجنة الوطنية الجمهورية فى عام ١٩١٨. وأظهر موهبة دبلوماسية وسياسية، وكسب الدعم الجماهيرى لعدة شركات سينمائية خلال حملة وارين هاردينج الرئاسية، وكافأه هاردينج بتعيينه مديرًا عامًا للبريد بعد توليه الرئاسة بفترة قصيرة فى عام ١٩٢١. وفى تلك الأثناء، كان رؤساء الشركات السينمائية يواجهون تهديدًا ثلاثيًا: موجة عاتية من النقد فى الصحافة الشعبية لما يبدو من احتفائهم بالرذيلة، والسلوك الفضائحى فى الحياة الخاصة لبعض الشخصيات التى تعمل فى السينما، ثم اتجاه ست وثلاثين ولاية لإصدار مرسوم يناصر الرقابة، وأخيرًا قيام المجلس الفيدرالى برفع قضية لمنع الاحتكار (المعروفة باسم "قضية باراماونت" لمنع الشركات المنتجة من امتلاك دور العرض الخاصة بها - المترجم). ولمواجهة هذه المشكلات، قامت الشركات الكبرى بتوظيف هايز

فى مارس ١٩٢٢ لرئاسة منظمة تجارية منشأة حديثًا، باسم "اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا" (MPPDA).

وكان الطموح الأول لهايز بالنسبة للاتحاد هو خلق دعاية لهوليوود "تم إصلاحها" ومسئولة أمام المواطنين، وأنشأ هايز داخل الاتحاد "لجنة العلاقات العامة" التى عملت جاهدة على تهدئة صناع السياسات وقادة الرأى العام، لتساعد هذه العلاقات الطيبة على إيقاف تهديد التنظيم الحكومى، وفى الوقت نفسه تعمل على إسكات شكاوى أصحاب دور العرض الصغيرة من "السخام" الذى يلقى عليهم بواسطة ممارسات الصناعة للبيع القطعى (أو الحجز المسبق) للأفلام. وعمل هايز ثانيًا على إقامة نظام من التنظيم الذاتى الطوعى لضمان المسئولية عن مضمون كل الأفلام التى تصنعها الشركات السينمائية، ووضع مسودة "ميثاق إنتاج الصور المتحركة" فى عام ١٩٣٠، لكن هدفه لم يكن فقط تنظيم مضمون الأفلام، لكن تطبيقه سوف يؤدى أيضًا إلى إبعاد التركيز على ممارسات التجارة الاحتكارية لصناعة السينما، ومنع الخسائر فى الإيرادات بسبب المنع العشوائى لعرض الأفلام بواسطة هيئات الرقابة المحلية.

وأخيرًا، قام هايز بضم تحالفات سياسية محلية تطورت خلال فترة كوليدج الرئاسية، ليساعد على منع تشريع ضد الاحتكار من التطبيق لحوالى عشرين عامًا بعد تعيينه فى الاتحاد، وبالفعل، فإن محاولات الشركات الكبرى إقامة تكامل رأسى (أن يكون لها دور عرض بجانب إنتاجها للأفلام - المترجم) قد نجحت عندما صدق الرئيس فرانكلين روزفلت على مرسوم إعادة إحياء الصناعة فى عام ١٩٣٣، مما أبعد الشركات عن تحقيقات وزارة العدل خلال الحرب العالمية الثانية. وقبل كل شىء، فإن هايز كان يهدف إلى ضمان أن تبقى السوق العالمية مفتوحة أمام أفلام هوليوود. وفى عام ١٩٢٦، نجح فى حشد الكونجرس لكى يسمح لوزارة الاقتصاد بدعم تصدير منتجات هوليوود عبر البحار من خلال

إدارة الصور المتحركة. ومن خلال هذه الجهود، تحققت الهيمنة الأمريكية على قنوات التوزيع العالمى حتى اليوم.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Gomery, Douglas, ed. *The Will Hays Papers.* Frederick, MD: University Publications of America, 1967.

Hays, Will H. *The Memoirs of Will H. Hays.* Garden City, NY: Doubleday, 1955.

Maltby, Richard. "The Genesis of the Production Code." *Quarterly Review of Film and Video* 15, no. 4 (1995): 5–63.

. "The Production Code and the Hays Office." In *Grand Design: Hollywood as Modern Business Enterprise, 1930–1939,* edited by Tino Balio, 37–72. New York: Scribners, 1993.

Moley, Raymond. *The Hays Office.* 1945. New York: J. S. Ozer, 1971.

آرون إى إن تيلور

ممثلو الشخصيات النمطية

Character Actors

فى التقسيم الهرمى لاختيار الممثلين لمعظم الأفلام، يعتلى ممثلو وممثلات الأدوار الرئيسية قمة الهرم، ويأتى بعدهم الممثلون الذين يملأون الفيلم بتجسيد تنويعة مختلفة وواقعية للعديد من الشخصيات. وفى السينما والتليفزيون يكون كل الممثلين ـ أدنى من طبقة النجم وأعلى من الممثلين أصحاب الأدوار الصغيرة ـ هم ممثلو الأدوار المساعدة، لكن ليس بالضرورة كونهم جميعًا من ممثلى الشخصيات النمطية. وفى الحقيقة أن مصطلح "ممثلو الشخصيات" غامض وملتبس، فبالنسبة للبعض يكون من الشرف أن الممثل من ممثلى الشخصيات، حيث إنه يوحى بمهارات بالغة التطور تساعد الممثل على أن يلعب كل الأدوار فى متناوله، كما أنه يوحى أيضًا بالخبرة والنضج، عادة فى المسرح والسينما والتليفزيون، كما فى مصطلح "الممثل المخضرم"، لكن ذلك يعنى للبعض انتماء لطبقة من الدرجة الثانية تتسم بالخفة.

علاوة على ذلك، فإن مصطلحى "الممثل المساعد" و"ممثل الشخصية" يتداخلان مع بعضهما بعضًا، برغم أن هناك فروقًا واضحة بينهما، فالممثل المساعد يلعب دورًا مساعدًا للأبطال بالخط الأساسى للسرد وزمن الظهور على الشاشة، وطوال تاريخ السينما كان هناك العديد من الممثلين يهيئون أنفسهم للنجومية، لكنهم لم يحققوها وظلوا يلعبون أحيانًا أدوارًا مساعدة، مثل ماكدونالد كارى (١٩١٣-١٩٩٤) فى "ظل من الشك" (١٩٤٣) Character Actors وتيريزا رايت (١٩١٨-٢٠٠٥) فى "مسز مينيفر" (١٩٤٢) و"أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)،

وجـيـج يـونج (١٩١٣-١٩٧٨) فـى "مـشـروع المـدرّسـة" (١٩٥٨)، وتـونى رانـدال (١٩٢٠-٢٠٠٤) فى "حديث الوسادة" (١٩٥٩)، وكولين فاريل (ولد فى عام ١٩٧٦)، فى "تـقـرير الأقـليـة" (٢٠٠٢)، وأليك بولـدوين (ولـد فـى عـام ١٩٥٨) فـى "بـيـرل هاربر" (٢٠٠١) و"الملاح" (٢٠٠٤)، وهؤلاء جميعًا من نمط الأدوار الرئيسية الذين يلعبون أدوارًا مساعدة. ومع ذلك فإن هناك بلا جدال فى بعض الأفلام ممثلى شخصيات، مثل ثيلما ريتر (١٩٠٥-١٩٦٩) فى "حديث الوسادة"، وباتريشيا كولينج (١٨٩٢-١٩٧٤) وهنرى ترافيرس (١٨٧٤-١٩٦٥) وهيوم كرونين (١٩١١-٢٠٠٣) ووالاس فورد (١٨٩٨-١٩٦٦) فى "ظل من الشك". ويتميز هؤلاء الممثلون بغرابة خاصة فى مظهرهم وأصواتهم، وأنهم بالمقارنة مع ممثلى القائمة السابقة قد لعبوا طيفًا واسعًا من الشخصيات فى العديد من الأفلام. وممثل الشخصيات يمتلك مظهرًا عاديًا وإن يكن مميزًا، ويتميز بالقدرة على التغير فى تنويعة من الشخصيات حتى أن الشخصية فى الفيلم وليس الممثل (أو الشخصية الخاصة للممثل) هى التى تسيطر. لذلك فإن الجمهور يستطيع أن يميز ممثلى الشخصيات دون أن يتذكر أسماءهم، وهى "مشكلة" قد لا يكون تونى راندال (الممثل المساعد، وليس ممثل الشخصية ـ المترجم) قد واجهها قط، ومع ذلك فإن صناعة السينما تحتاج إلى ممثلى الشخصيات المشهورين للقيام بدور البطولة فى بعض الأفلام، مثل لون شانى (١٨٨٣-١٩٣٠) أو تشارلز لوتون (١٨٩٩-١٩٦٢) فى دور كوازيمودو فى "أحدب نوتردام" (١٩٢٣، ١٩٣٩ على الترتيب)، أو ديفيد ستراتيرن (ولد عام ١٩٤٩) فى دور إدوارد آر مورو فى "تصبحون على خير وحظ سعيد" (٢٠٠٥)، أو فيليب سيمور هوفمان (ولد عام ١٩٧٦) فى دور ترومان كابوتى فى "كابوتى" (٢٠٠٥). وقد أظهرت جوائز الأوسكار فى عام ٢٠٠٥ انقلابًا كاملاً فى الأدوار، حيث فاز جورج كلونى (ولد عام ١٩٦١) ـ وهو من النمط الكلاسيكى لأدوار البطولة ـ بجائزة أفضل مساعد عن فيلم "سيريانا" (٢٠٠٥)، وفاز فيليب سيمور هوفمان ـ وهو نموذج لممثل الشخصيات، ويقوم عادة بأدوار مساعدة ـ بجائزة أفضل ممثل عن فيلم "كابوتى".

كان نظام النجوم الذى تكون فى العقود الأولى من صناعة السينما يحتفى بالرجال والنساء الذين يملكون وجهًا صالحًا تمامًا للتصوير (فوتوجينيك) ولهم جاذبية وجمال جسمانى. ومع ذلك فإن الجمهور أحب منذ البداية ممثلين ليسوا بهذه الوسامة، لكنهم كانوا متلونين وقادرين على خلق طيف واسع من الشخصيات. وفى العشرينيات، افتتن الجمهور بالممثل لون تشانى، "الرجل ذى الألف وجه"، بقدر افتتانه بممثلين مثل جريتا جاربو ورودولف فالنتينو، كما أحب الجمهور الممثلين الذين يبدون مثل الناس الذين يعرفهم فى الحياة، خاصة أن مجىء الصوت أحضر عددًا كبيرًا من ممثلى المسرح أمام الكاميرا، وجلب معه جماليات أكثر واقعية إلى السينما. وكانت أعلى نجمة فى شباك التذاكر لعامين فى بداية الثلاثينيات هى مارى دريسلر (١٨٦٨-١٩٣٤)، وهى ممثلة ذات مظهر عادى وفى الستينيات من عمرها. كما أنه خلال أوائل عصر السينما الناطقة، عندما بدا أن الخبرة التمثيلية أهم من المظهر، ذهبت جوائز الأوسكار لأفضل ممثل إلى الممثل المسرحى المخضرم جورج آرليس (١٩٦٨-١٩٤٦)، ولمواهب قادرة على التعبير وإن كانت ذا مظهر خشن مثل الممثلين والاس بيرى (١٨٨٥-١٩٤٩) وتشارلز لوتون. وحتى معبود الجماهير فريدريك مارش (١٨٩٧-١٩٧٥) الذى تعادل مع والاس بيرى فى جائزة أفضل ممثل عن موسم ١٩٣١/ ١٩٣٢، كان يلعب دور البطولة ودور ممثل الشخصيات فى وقت واحد فى فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد".

لذلك، عندما حاولت التعليقات الصحفية فى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات أن تصف ممثلى أدوار بطولة لا يتمتعون بالوسامة، مثل داستين هوفمان (ولد عام ١٩٣٧)، وجين هاكمان (١٩٣٠)، وآل باتشينو (ولد عام ١٩٤٠)، كنماذج على "ممثل الشخصية باعتباره نجمًا"، لم تكن هذه الفكرة جديدة. لكنها مع ذلك تبدو استثنائية، خاصة بعد عقود عديدة من نظام الإستوديو عندما كان النجوم ذوو البهاء يساندهم عدد هائل من الممثلين والممثلات ذوى المظهر العادى

لكنهم يتمتعون بموهبة فائقة. لقد قارن المخرج فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١) صنع فيلم بصنع طاولة، وقال: "قمة الطاولة ـ الناصعة والمتلألئة ـ هى الممثلون والممثلات الذين يقومون بأدوار البطولة ويتمتعون بالجمال، لكنها لا تصبح طاولة إلا إذا حملتها سيقان، وسيقانها هم ممثلو الشخصيات، إن هؤلاء هم الذين يحملون الفيلم" (ديفيس ـ "مصنع البهاء"، ص ١٢٢-١٢٣).

وخلال عصر الإستوديو، كان مظهر بعض ممثلى الشخصيات علامة على صنع فيلم جيد بقدر قيم الإنتاج المبهرة والقصص المحترمة، وكان بعض ممثلى الشخصيات مرتبطين بشركة سينمائية كبرى معينة مثلهم مثل النجوم، فإذا رأيت بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤) أو سيدنى جرينستريت (١٨٧٩-١٩٥٤)، يكون الفيلم حتمًا من شركة إخوان وارنر، وفيما عدا حالات الإعارة إلى شركة أخرى فإن ظهور جين دارويل (١٨٧٩-١٩٦٧)، أو سيليست هولم (ولدت عام ١٩١٩)، أو تشارلز كوبيرن (١٨٧٧-١٩٦١)، يعنى أنه فيلم لفوكس القرن العشرين، وظهور فرانك مورجان (١٨٩٠-١٩٤٩) أو لويس كالهيرن (١٨٩٥-١٩٥٦) يشير إلى أنه فيلم لشركة "إم جى إم". وكان بعض الأشخاص يظهر فى أفلام لأى عدد من الشركات فى عام واحد، مثل بورتر لوكهارت (١٨٩١-١٩٥٧)، وبويلا بوندى (١٨٨٨-١٩٨١)، وجين لوكهارت (١٨٩١-١٩٥٧)، وهنرى ترافيرس (١٨٧٤-١٩٦٥)، الذين ظهروا فى أفلام عديدة خلال عصر الإستوديو، لكن دون ارتباط بشركة سينمائية معينة. وقد كان لدى صناعات السينما فى البلدان الأخرى ممثلو الشخصيات أيضًا، فلا يمكن تخيل أفلام الثلاثينيات الفرنسية بدون ممثلين متعددى المواهب مثل جول بيرى (١٨٨٣-١٩٥١) أو مارسيل واليو (١٩٠٠-١٩٨٣) (اللذين عملا بكثافة فى فترة لاحقة فى هوليوود)، كما أن الأفلام الأمريكية لا يمكن تخيلها بدون إيف أردين (١٩٠٨-١٩٩٠) أو إدوارد إيفيريت هورتون (١٨٨٦-١٩٧٠).

وهناك أمثلة عديدة على قيمة ممثلى الشخصيات. وفى عام ١٩٣٩، عندما أنتجت هوليوود عددًا لا يبارى من الأفلام الكلاسيكية، كان توماس ميتشيل (١٨٩٢-١٩٦٢) يظهر فى نصفها، فقد لعب أدوارًا مهمة فى هذا العام فى أفلام

"عربة السفر"، "ذهب مع الريح"، "الملائكة فقط لهم أجنحة"، "مستر سميث يذهب إلى واشنطن"، و"أحدب نوتردام". وبرغم ما يبدو من وجوده الدائم فى الأفلام طوال الثلاثينيات والأربعينيات، فإن ميتشيل - مثله مثل ممثلى الشخصيات فى هوليوود - كان يعود بين الحين والآخر إلى المسرح، وأصبح فى الخمسينيات ممثلاً دائمًا فى الدراما التليفزيونية، المذاعة على الهواء أو المسجلة، ليقود مجموعة من الممثلين تحت مستوى النجومية، الذين ذهبوا من الإستوديوهات السينمائية فى أفولها، إلى الفرص التى أتاحها الوسيط التليفزيونى الجديد.

وكمثال على أهمية ممثلى الشخصيات لنسيج وإيقاع ودراما الفيلم، تأمل فيلم "فى عز الظهيرة" (١٩٥٢)، الذى تم صنعه فى أول مرحلة الإنتاج المستقل خلال بداية الخمسينيات، ولكن بمجموعة ممثلين نضجوا فى مرحلة الإستوديو. يشتهر هذا الفيلم بتصميمه البارع، فهذا الويسترن المشوق يحكى قصته فى الزمن الحقيقى قد أتاح لبطله جارى كوبر - فى دور المارشال ويل كين - أن يفوز بجائزة الأوسكار لأفضل ممثل، كما أنه قدم فرصًا لعدد كبير من ممثلى الشخصيات ليقدموا مهاراتهم، بمن فيهم توماس ميتشيل، وعدد آخر من الوجوه المألوفة مثل أوتو كروجر (١٨٨٥-١٩٧٤)، ولون شاف جونيور (١٩٠٦-١٩٧٣)، وهارى مورجان (ولد عام ١٩١٥)، بالإضافة إلى ممثلين شباب مثل لويد بريدجز (١٩١٣-١٩٩٨)، ولى فان كليف (١٩٢٥-١٩٨٩) الذى كان لا يجد فرصة إلا فى أفلام حرف (ب)، كذلك الممثلة المولودة فى المكسيك كاتى جورادو (١٩٢٤-٢٠٠٢) التى كانت توضع فى أدوار عرقية نمطية، والممثلة التى كانت آنذاك "دلوعة" بعض الأفلام جريس كيلى (١٩٢٩-١٩٨٢)، وجاك إيلام (١٩١٨-٢٠٠٣)، الذى ظهر بعد ذلك فى محاكاة لمهمة لفيلم "فى عز الظهيرة"، وهو كان ياما كان فى الغرب" (١٩٦٨). وذلك الاقتصاد الصارم فى بناء الفيلم كان يتطلب من كل ممثل أن يؤسس شخصيته على نحو مختصر وسريع.

إن مجموعة الممثلين فى فيلم "فى عز الظهيرة" تفعل ما يفعله كل الممثلين فى الأفلام الأخرى، فيما عدا حدود الزمان والمكان - بلدة صغيرة على الحدود بين

الساعة العاشرة واثنتين وثلاثين دقيقة، والساعة الثانية عشرة ظهرًا، فى صباح أحد أيام الآحاد فى بداية تسعينيات القرن التاسع عشر - فالفيلم يلقى بمجموعة الشخصيات فى هذا الموقف الملىء بالحيوية على نحو غير عادى. إن الشخصيات - الواحدة بعد الأخرى - ترفض طلب المأمور بالمساعدة، على نحو يلقى ضوءًا ساطعًا على أصغر دور متكلم. إن لويد بريدجز يؤسس لشخصيته على نحو رشيق، فى دور المتهور، الطموح، الأنانى، الذى يطلق عليه المأمور كين "أصغر من اللازم". أما جورادو فهى تعطى القوة والذكاء، وتنجح فى ذلك دون أن تتخلص تمامًا من الشخصية النمطية للمرأة اللاتينية حادة الطباع والتى يفرضها الفيلم عليها، وفى مشهد تقوم فيه على نحو فظ بطرد هارفى (بريدجز) بشكل مفاجئ، وهو عشيقها الحالى، فإن عليها أن تتحول على نحو مقنع من السخرية، إلى الضحكة والمرح، إلى الغضب والسخط، وفى فيلم تكون فيه كل الشخصيات - فيما عدا البطل والبطلة - غير مثيرة للتعاطف، فإنه يخلق عددًا من الأنماط المألوفة فى أفلام الويسترن، ثم يعمل فى اتجاه مناقض لمعانيها المعتادة، ويساهم الماكياج والأزياء بقدر كبير فى الأداء، وعلى سبيل المثال فإن صاحب الحانة (لوسيان بريفال، ١٩٠٠-١٩٩٤)، يظهر باعتباره رجلاً من فتيان الجنوب "العايقين"، بشعره الناعم، وشاربه، وقميصه وحذائه الأبيضين، ومشد حول خاصرته. إن ذلك يكمل الشخصية المكتوبة باعتباره رجلاً ناعمًا يتحدث كثيرًا ومعجبًا بنفسه.

ويلعب ممثلون راسخون مثل كروجر وميتشيل - فى دور القاضى ودور العمدة على الترتيب - دوريهما المعتادين، لكن الشخصيتين صاحبتى السلطة تجدان نفسيهما فى مكان ليس فيه مكان للسلطة، وبدلاً منها لا يوجد سوى انتهاز الفرص والملاينة. لقد لعب ميتشيل كثيرًا دور الخطيب المفوه، وهو موجود هنا فى هذا الفيلم فى الخلفية معظم الوقت، لكنه يظهر عند ذروة مشهد الكنيسة، حيث يلقى خطبة طويلة مراوغة. إنه يبدو كما لو كان يدعم المأمور كين، لكنه ينتهى إلى أن كين هو سبب المشكلة التى على وشك أن تقع، وهو يحاول أن يحث كين على الهرب، على أمل أنه إذا لم يعثر عليه القتلة فإنهم سوف يغادرون المدينة فى

هدوء. يتحدث ميتشيل بإيقاع هادئ، واثق، وينهى خطابه بطريقة تكشف عن موقفه الجبان الذى يضع رأسه فى الرمل. وعلاوة على ذلك فإن خطاب ميتشيل يساعد أداء جارى كوبر، ويزيد توحد المتفرج مع الشخصية التى يلعبها كوبر. إن المأمور كين ينتظر صديقه العمدة فى أن يبدأ حث الرجال على الانضمام إليه فى مواجهة التهديد الذى سوف يقع على المدينة، ولقطات رد الفعل على وجه كوبر تؤكد فزعه من فشل الناس الذين يثق بهم فى أن يفعلوا ما يراه أنه الشئ الصحيح، وعندما يقترب ميتشيل من نهاية خطبته، يلقى سطور حواره: "من الأفضل أن تغادر المدينة يا ويل، بينما لا يزال هناك وقت"، وبتعاطف: "إننا نهتم بأمرك"، لكن هذا التعاطف يثبت زيفه عندما يصل إلى النهاية: "إن ذلك من الأفضل لك" ـ ثم وقفة ـ "ومن الأفضل لنا"، وسرعة وقسوة إلقاء هذه العبارة الأخيرة تشير بلا شك إلى الخيانة التى وقعت للبطل.

إن ميتشيل يلعب فى العادة أدوار شخصيات ذات سلطة، أنهكهم الزمن، فيهم نقائص، ومدمنين على الخمر، مثل دكتور بون فى "عربة السفر"، أو ويز، الصحفى العجوز فى "مستر سميث"، أو الشخص الطيب المحبوب با أوهار فى "ذهب مع الريح"، أو العم بيللى الذى تعوزه الكفاءة فى "إنها حياة رائعة" (١٩٤٦). وبينما يستطيع ميتشيل أيضًا أدواء دور الموظف الكفء مثل تيموثى ـ المساعد السياسى للرئيس ويلسون، ورئيس موظفى البيت الأبيض ـ فى فيلم ويلسون (١٩٤٤) الذى أخرجه داريل زانوك، بقدر من مداهنة الرجل الأيرلندى السكير وسحره، فإن التنميط لم يكن بعيدًا عن أداء ميتشيل، فمثل معظم ممثلى الشخصيات فى عصره، لعب ميتشيل أدوار الأنماط، لكن داخل نظام يعتمد على ممثلين يبثون التميز الفردى والإنسانية، بما يجعلهم شخصيات مختلفة.

هوليوود المعاصرة

برغم أن ممثلى الشخصيات كمجموعة ارتبطوا بفترة الإستوديو، فإن لهم قيمة فى هوليوود الجديدة، ففى سياق أكثر واقعية بالنسبة للتمثيل السينمائى

منذ الستينيات، فإن المظهر العادى لممثلى الشخصيات هو مادتهم التى يعتمدون عليها فى مهنتهم، برغم غرابة هذا المظهر أحيانًا. فى إحدى أمسيات سبتمبر ١٩٧٩، كان تشارلز ديرنينج (ولد عام ١٩٢٣) على الشاشة فى فيلم "البداية من جديد" فى عرض تمهيدى للفيلم قبل عرضه التجارى، ثم فى فيلم "أربعين شمال دالاس" فى دار العرض نفسها التى كان هذا الفيلم هو العرض الرئيسى لها، ثم فى مقدمة إعلانية للفيلم القادم "عندما ينادى غريب". إن هذه الدورة تتكرر مع جيل آخر، فى عام ٢٠٠٢، معجون سى رايلى (ولد عام ١٩٦٥)، وهو من نوع الممثل المساعد، ويطلق عليه النقاد ـ مثلما كان ميتشيل وديرنينج ـ "يُعتمد عليه"، فقد ظهر فى ثلاثة أفلام من بين الخمسة المرشحة لأفضل فيلم فى الأوسكار: "شيكاجو"، و"الساعات"، و"عصابات نيويورك". وفى العام السابق كان جيم برودبينت (ولد عام ١٩٥١) ـ ممثل الشخصيات البريطانى "الذى يعتمد عليه" ـ لقد لعب أدوارًا مهمة أمام ثلاث من الممثلات المرشحات لجائزة أفضل ممثلة: جودى دينش (ولدت عام ١٩٣٤) فى فيلم "آيريس"، ونيكول كيدمان (ولدت عام ١٩٦٧) فى "مولان روج"، ورينيه زيلويجر (ولدت عام ١٩٦٩) فى "يوميات بريدجيت جونز". وبعد كل هذه المساعدة التى قدمها، فإن أقل ما استطاعت الأكاديمية هى أن تعطى برودبينت جائزة أفضل ممثل مساعد عن فيلم "آيريس". وبعد الأفلام التى جعلت ديرنينج، ورايلى، وبرودبينت، مشهورين، وجدوا أدوار بطولة فى عالم المسرح الذى كان بدايتهم، وعلاوة على ذلك فإن ديرنينج ـ المحارب القديم فى الحرب العالمية الثانية ـ استمر فى العمل بجدول كامل حتى الثمانينيات من عمره، ووجد التليفزيون مصدرًا ثابتًا لأدوار أكثر أهمية من الأفلام، مثلما فعل توماس ميتشيل قبل خمسة عقود.

وفى بعض الأحيان، يشق الممثل طريقه إلى أدوار البطولة والنجومية بعد سنوات من أداء أدوار الشخصيات، مثل والتر ماتاو (١٩٢٠-٢٠٠٠)، ولى مارفين (١٩٢٤-١٩٨٧)، وتومى لى جونز (ولد عام ١٩٤٦)، ومورجان فريمان (ولد عام ١٩٣٧)، وبول جاماتى (ولد عام ١٩٦٧). وهناك آخرون، مثل كلود رينز

(١٨٩٩-١٩٦٧)، وكاثى بيتس (ولدت عام ١٩٤٨)، ومارى ستينبيرجن (ولدت عام ١٩٥٣)، وجون هيرد (ولد عام ١٩٤٦)، وألفرى وودارد (ولد عام ١٩٥٢)، وإيد هاريس (ولد عام ١٩٥٠)، وجون فويت (ولد عام ١٩٣٨)، تراجعوا إلى أدوار الشخصيات بعد فترة من النجومية. والنساء - فى نظام هوليوود الذى يضع كلاً من الرجل والمرأة فى إطار معين - هن الأكثر تعرضًا للتراجع من أدوار البطولة إلى أدوار الشخصيات بعد سن الأربعين، والأغلب أنهن يجدن عملاً فى التليفزيون أكثر من السينما.

وممثلو الشخصيات - على عكس بعض النجوم - بارعون فى الدراما والكوميديا معًا، فالسمات التى تجعل هؤلاء الممثلين بارعين فى أدوار الشر، أو أدوار الضحايا المثيرين للشفقة، هى ذاتها السمات التى تجعلهم كوميديين أيضًا. وعلى سبيل المثال، فإن ديرنينج متمرس فى أدوار الكوميديا التهريجية، لكنه كان قد بدأ فى أفلام يلعب فيها دور الشرطى الشرير أو المهنى الفظ، فى أفلام مثل "اللدغة" (١٩٧٣)، و"الصفحة الأولى" أو "صفحة الغلاف" (١٩٧٤)، و"طائرة هيندينبيرج" (١٩٧٥)، و"بعد ظهر يوم لعين" (١٩٧٥)، وأفلام أخرى. ولأنه كان راقصًا سابقًا، فإنه قد ترشح كأفضل ممثل مساعد، فى الترشيح الوحيد لفيلم كوميديا موسيقية، عن "منزل البغايا الصغير فى تكساس" (١٩٨٢)، والذى ظهر فيه فى مشهد واحد فى دور المحافظ المراوغ فى نمرة غنائية راقصة. وفى العام نفسه، أعطى حماسة لدوره المثير للحرج، بكل ما فيه من شحنة كوميديا، عندما تقدم لخطبة داستين هوفمان المتنكر فى ثياب امرأة فى فيلم "توتسى". وبعد سنوات ظهر فى كوميديا صريحة فى اثنين من أفلام جويل وايثان كوين التى تقوم على المحاكاة لأفلام قديمة، هما "وكيل هاوسكار" (١٩٩٤)، و"يا أخى أين أنت؟" (٢٠٠٠) (فى دور محافظ راقص مرة أخرى)، وهما الفيلمان اللذان يعتبران تحية ولاء لكوميديات كابرا وبريستون ستيرجيس (١٨٩٨-١٩٥٩)، التى كانت تحتشد بممثلى الشخصيات (الذين كانوا يتكررون عادة من فيلم إلى آخر). لقد كان ديرنينج، بقامته القصيرة، ووزنه الزائد، وأنفه المنتفخ، قد ولد ربما ليلعب دور

دابليو سى فيلدز عن حياة هذا الأخير. لكن ذلك لم يتحقق قط، لكنه انتهى إلى أدوار على النقيض من فيلدز، فى دور بابا نويل، الذى لعبه ديرنينج حتى كتابة هذه السطور فى خمسة أفلام تليفزيونية أو أفلام مصنوعة لسوق الفيديو الموجهة للأطفال، مثل "إيلمو ينقذ الكريسماس" (١٩٩٦).

انظر أيضاً:

"التمثيل"، اختيار الممثلين"، "نظام النجوم"، "نظام الإستوديو"، الممثلون المساعدون".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Davis, Ronald L. *The Glamour Factory: Inside Hollywood's Big Studio System*. Dallas, TX: Southern Methodist University Press, 1993.

DeCordova, Richard. *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

كتب هذا الفصل

دينيس بينجام

إيد هاريس

(ولد فى تينافلاى، نيوجيرسى، فى ٢٨ نوفمبر ١٩٥٠)

إيد هاريس ممثل شخصيات أمريكى بارز، ظهر فى أفلام عديدة منذ الثمانينيات، نحيف، ذو شعر فاتح خفيف، وعينين رماديتين صافيتين، وصوت عريض من طبقة الباريتون، وقد يكون معروفًا لجمهور السينما مثل معرفتهم بالنجوم الكبار، وهو يلعب أحيانًا أدوار البطولة، لكنه عادة ما يأخذ أدوارًا مساعدة يختارها بعناية، وفى معظم أفلامه لم يظهر إلا فى مشاهد معدودة، لكن الجمهور لا ينساها.

إنه متعدد الأدوار، فهو قاتل نازى فى فيلم "عدو على الأبواب" (٢٠٠١)، وقائد عسكرى مرتبك فى فيلم "جنود بافالو" (٢٠٠١)، ورجل المخابرات المركزية الأمريكية فى "عقل جميل" (٢٠٠١)، ومدرب فوتبول عطوف فى مدينة صغيرة فى "راديو" (٢٠٠٣). ومع ذلك فإنه نادرًا ما يغير مظهره، أو يغطى رأسه الصلعاء بأى نوع من قطع الشعر إلا إذا كان المطلوب أن يشبه شخصًا حقيقيًا، مثل رئيس وحدة التحكم لوكالة ناسا، جين كرانز فى "أبوللو ١٣" (١٩٩٥). وفى الوقت الذى ارتبط بأدوار أصحاب السلطة، مثل الشخصيات العسكرية أو الأمنية، فإنه مقنع أيضًا فى دور الزوج الفظ لمغنية موسيقى الكانترى باتسى كلاين فى "أحلام سعيدة" (١٩٨٥)، والشاعر المحتضر بمرض الإيدز فى "الساعات" (٢٠٠٢)، أو البائع العدوانى فى "جلينجارى جلين روس" (١٩٩٢). وهو يستدعى إلى الذاكرة أفضل ممثلى الشخصيات فى عصر هوليوود الكلاسيكى، ومثل توماس ميتشيل، وكلود رينز، وآرثر كينيدى، يمكنه أن يخلق شخصية شريرة أو مثيرة للتعاطف،

سلطوية أو مثيرة للشفقة، ببعض تعديلات طفيفة فى نظرته، ووقفته، ومشيته، وإلقائه.

درس هاريس المسرح فى جامعة أوكلاهوما، وبدأ حياته المهنية فى الإعلانات والمسلسلات التليفزيونية قبل أن يتم اختياره ليمثل فى فيلم "الغزاة الفرسان" (١٩٨١) و"العرض المروع" (١٩٨٢)، على يد مخرج أفلام الرعب الشهير جورج روميرو، وجاءت انطلاقته فى "الشىء الصحيح" (١٩٨٣)، وفيه أعطى تجسيدًا دقيقًا لرائد الفضاء جون جلين، ليعطيه مسحة من تضليل الذات بأنه يحمل رسالة دينية، ثم فى عام ١٩٨٣ بدأ حياته المسرحية على مسرح نيويورك مع سام شيبارد فى "مجنون الحب"، التى فاز عنها بجائزة "أوبى".

حصل هاريس على أربعة ترشيحات للأوسكار عن أفضل ممثل مساعد حتى عام ٢٠٠٤، وكانت ذروة حياته الفنية فى عام ٢٠٠٠، عندما جسد شخصية الفنان التشكيلى جاكسون بولوك فى مشروعه الذى كان يحلم به، وكان بداية حياته مخرجًا، وترشح عنه لأوسكار أفضل ممثل، وكما هو الحال للعديد من الممثلين الرجال، فإن تقدمه فى العمر كان لصالحه، مع التجاعيد التى هالة السلطة، وخشونة صوته الثرى، بما يؤكد إحساس تجربة الحياة.

مشاهدات مقترحة:

"الشىء الصحيح" (١٩٨٣)، "تحت النار" (١٩٨٣)، "ووكر" (١٩٨٧)، "الجحيم" (١٩٨٩)، "حالة نعمة" (١٩٩٠)، "جلينجارى جلين روس" (١٩٩٢)، "أبوللو ١٣" (١٩٩٥)، "نيكسون" (١٩٩٥)، "استعراض ترومان" (١٩٩٨)، "بولوك" (٢٠٠٠)، "عقل جميل" (٢٠٠١)، "راديو" (٢٠٠٣)، "تاريخ من العنف" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Fein, Esther B. "Shaking a Hero Image." *The New York Times*. 22 July 1985: C13.

Harrison, Helen A. "Recreating Pollock, Gingerly." *The New York Times*. 16 February 2001: E1.

Kimmelman, Michael. "Frame by Frame, an Action Film Dripping with Art. " *The New York Times*. 10 December 2000: AR15.

دينيس بينجام

الممثلون الأطفال

Child Actors

كان للممثلين الأطفال أدوار مهمة فى تاريخ السينما، من الطفلة ابنة أوجست لومبير الذى يطعمها فى الشريط التسجيلى فى عام ١٨٩٥، إلى هالى جويل أوزمينت ذى الحادية عشرة الذى ترشح لجائزة الأوسكار عن تمثيله الملىء بالحيوية فى "الحاسة السادسة" (١٩٩٩). وفى بعض الأحيان يظهر الأطفال فى الأفلام الموجهة إلى جمهور الأطفال، لكن أهم أدوارهم تأتى فى أفلام الكبار، التى تتأمل الطفولة من منظور عاقل وناضج، أو تلك التى تستكشف العلاقة بين الصغار والكبار، ومن المثير أن قليلاً جدًا من الممثلين الأطفال هم الذين حافظوا على نجاحهم ووجودهم عندما كبروا، وعلى الأرجح فإن الجمهور يجد صعوبة فى قبول التغيرات الجسمانية والذهنية للنجوم من الأطفال عندما يكبر فى السن هذا الجمهور ذاته، ولقد أدى إلى أن الكثير من الممثلين الأطفال حققوا شهرة فى سن صغيرة، لكنهم اختفوا عندما نضجوا.

نجوم الأطفال فى فترة السينما المبكرة

طوال أوائل تاريخ السينما، كان الأطفال مهمين لبعض الأفلام، مثل "جاك وعود الفاصوليا" (إدوين إس بورتر، ١٩٠٢)، و"مغامرات دوللى" (دى دابليو جريفيث، ١٩٠٨)، وحكايات رمزية مثل "الأرض فيما وراء الغروب" (١٩١٢). ومع تأسيس نظام النجوم فى هوليوود فى العقد الثانى من القرن العشرين، كان العديد من أدوار الأطفال يقوم بها ممثلون كبار ذوو شهرة، مثل مارى بيكفورد

(١٨٩٢-١٩٧٩) التى لعبت دور طفلة فى العاشرة من عمرها فى "الفتاة الثرية الصغيرة الفقيرة" (١٩١٧) بينما كان عمرها أربعة وعشرين عامًا. كما لعبت ليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣) دور الطفلة الضالة فى "براعم متكسرة" (١٩١٩) وكان عمرها ثلاثة وعشرين، بينما شاركها البطولة ريتشارد بارتيلمس (١٨٩٥-١٩٦٣) فى دور طفل فى فيلم "ديفيد المتسامح" (١٩٢١) وعمره ستة وعشرون. وهذا النوع من الممارسات ـ الذى قد يعود إلى جدول العمل المكدس فى هوليوود آنذاك، وهو ما يصعب على الطفل القيام به ـ جعل من غير المحتمل ظهر نجوم من الأطفال الحقيقيين.

لكن فى عام ١٩٢١ قدم شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) أول ممثل سوف يصبح مشهورًا فى الأفلام كطفل، وهو جاكى كوجان (١٩١٤-١٩٨٤)، ليقوم بدور طفل فى السابعة من عمره فى فيلم "الصبى" (١٩٢١)، وهو قصة رقيقة يتبنى فيها صعلوك شابلن الشهير طفلاً يتيمًا. كان أداء عاطفيًا ومقنعًا تمامًا، وسرعان ما حصل على أدوار تالية فى أفلام "أوليفر تويست" (١٩٢٢) و"دادى" (١٩٣٢) و"فتى الفلاندرز" (١٩٢٤)، وجعله نجاحه أصغر شخص فى التاريخ يكسب مليون دولار، بذَّر أغلبها والداه قبل أن يبلغ شبابه، وهذا الاستغلال للممثلين الأطفال أدى إلى قيام ولاية كاليفورنيا بسن "مرسوم كوجان" فى عام ١٩٣٩، الذى يهدف إلى حماية ممتلكات الممثلين الأطفال وأرباحهم.

بعد هذه الريادة لكوجان، ظهر العديد من النجوم الأطفال خلال العشرينيات، ومثل كوجان فإن القليل منهم هم الذين حافظوا على نجوميتهم إلى العقد التالى. ومن أصغر وأشهر هؤلاء كانت الممثلة التى أطلقوا عليها "بيبى بيجى" (ولدت عام ١٩١٨)، التى بدأت بصنع أفلام كوميدية قصيرة وعمرها عشرون شهرًا فقط، وظهرت بيجى فى أفلام روائية طويلة مثل "كابتن ينابر" (١٩٢٣) و"حبوبة نيويورك" (١٩٢٤)، لكنها توقفت عن التمثيل وعن اسم شهرتها فى عام ١٩٢٦. وعندما عادت لعدة أدوار قليلة كمراهقة خلال الثلاثينيات، استعادت اسمها الحقيقى بيجى مونتجمرى، ثم تقاعدت تمامًا فى عام ١٩٣٨.

وهناك نجوم أطفال من تلك الفترة لا نتذكرهم كثيرًا، مثل بين ألكسندر (١٩١١-١٩٦٩) الذى اشتهر فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، وبلغ ذروة شهرته فى فيلم "كل شىء هادئ على الجبهة الغربية" (١٩٣٠)، عندما كان فى التاسعة عشرة، وبعدها انحدر بشدة مساره الفنى. أما آن شيرلى (١٩١٨-١٩٩٣)، فقد بدأت بحياة فنية غزيرة الإنتاج، وبدأت التمثيل فى عام ١٩٢٢ وعمرها خمس سنوات، وصنعت بعدها أفلامًا كلاسيكية مثل "آن فى البيت ذى السقف الأخضر" (١٩٣٤) و"ستيلا دالاس"، والذى ترشحت عنه لأفضل ممثلة مساعدة، لكنها تركت العمل فى السينما بعد فترة قصيرة عندما بلغت السادسة والعشرين.

ولعل أكثر انحدار غريب كان من نصيب جاكى كوبر (ولد عام ١٩٢٢)، والذى بدأ التمثيل عند نهاية العشرينيات كأحد أفراد "عصابتنا"، وحقق شهرة واسعة وعمره تسع سنوات فى فيلم "سكيبى" (١٩٣١)، ليكون أول طفل ترشح لأوسكار أفضل ممثل. وكان فيلمه التالى "البطل" يوضح مهاراته على إثارة البكاء إلى حد بعيد، ولكن عندما صنع فيلم "الشيطان جبان" (١٩٣٦) كمراهق كانت شهرته تخبو، وبرغم أنه بدأ سلسلة من الأفلام المبشرة بالنجاح عن المراهق هنرى ألدريتش مع فيلم "يا لها من حياة" (١٩٣٩) ثم "الحياة مع هنرى" (١٩٤١)، استمرت السلسلة بدونه فى عام ١٩٤٢، عندما تم تجنيده خلال الحرب العالمية الثانية، وعندما عاد قوبل باللامبالاة، ولم يستعد شهرته التى كانت له كطفل.

وأشهر طفل نجم فى الثلاثينيات، وربما فى كل تاريخ السينما - هى شيرلى تيمبل (ولدت عام ١٩٢٨)، ومن الواضح أن نجاحها شجع هوليوود أكثر على الترويج للنجوم من الأطفال، وعلى عكس تيمبل نجح البعض منهم بالحفاظ على شهرتهم، أو على حياتهم المهنية على الأقل عندما كبروا. وعلى سبيل المثال فإن فرانكى دارو (١٩١٧-١٩٧٦) بدأ فى أدوار البطولة فى العشرينيات، واكتسب شهرة أكبر عندما أصبح مراهقًا فى أفلام مثل "أطفال الطريق الأشقياء" (١٩٣٣)، وبرغم أنه لم يصبح نجمًا كبيرًا قط، فإنه صنع العديد من الأفلام

عندما كبر، وكان حجمه الضئيل ومظهره الصبيانى يساعدانه على الاستمرار فى لعب أدوار المراهقين فى أفلام مثل "حفل تخرج جونيور (١٩٤٦) بينما كان يقترب من الثلاثين، وفى الحقيقة أن الشخصيات المراهقة فى السينما بدأت فى الظهور أكثر من شخصيات الأطفال خلال الثلاثينيات، مع ممثلين مثل ديانا ديربين (ولدت عام ١٩٢١)، وجودى جارلاند (١٩٢٢-١٩٦٩)، وميكى رونى (ولد عام ١٩٢٠)، الذين تركوا تأثيرًا مهمًا.

وبرغم أن جين ويذرس (ولدت عام ١٩٢٦) لم تحقق شهرة شيرلى تيمبل، فإنها كانت طفلة نجمة بارزة فى فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، وكانت انطلاقتها عندما شاركت تيمبل بطولة "العيون المتلألئة" (١٩٣٤)، وأظهرت ذكاء وخفة وبراعة جعلتها تبرز بين قريناتها، لكنها وجدت أيضًا صعوبة فى الاستمرار فى أدوار شابة، ولم تُر كثيرًا بعد سنوات مراهقتها، وكأنهما لم يتم استيعاب درس بيبى بيجى، فقد قدمت الشركات السينمائية الكبرى شخصيتين أخريين بأسماء شهرة خلال الثلاثينيات: بيبى ليروى (١٩٣٢-٢٠٠١) وبيبى ساندى (ولدت عام ١٩٣٨). وكانت ليروى طفلة صغيرة بالفعل (بيبى)، فقد شاركت دابليو سى فيلدز عدة أفلام وعمرها عام واحد، وابتعدت عن السينما وعمرها ثلاثة أعوام، أما ساندى فقد ظهرت وهى رضيع قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة، وتقاعدت مثل ليروى وعمرها أربعة أعوام فى عام ١٩٤٢.

فترة الحرب العالمية الثانية

غيرت الحرب كثيرًا من النزعات والمواقف الثقافية، سواء فى الولايات المتحدة أو خارجها، وبدا أن الأطفال بعدها أقل سعادة وأكثر تعقيدًا. ولعل الممثل الذى جسد ذلك على أفضل وجه هو روى ماكدوال (١٩٢٨-١٩٩٨)، الذى بدأ فى صنع الأفلام فى بريطانيا فى سن الثامنة، وأصبح نجمًا مع أول فيلم هوليوودى له "كم كان الوادى أخضر" (١٩٤١) عندما كان فى الثالثة عشرة، وكان أداؤه فى دور الصبى الذى يعيش فى مدينة مناجم فى ويلز مشبعًا بالرقة والعذاب، وأدى

بالحساسية نفسها أفلامه التالية، مثل "صديقى فليكا" (١٩٤٣). ومن الممثلين المؤثرين الآخرين خلال فترة الحرب مارجريت أوبرايان (ولدت عام ١٩٣٧)، التى بدأت التمثيل عندما كانت فى الرابعة، ووجدت النجومية فى العام التالى فى فيلم "رحلة لمارجريت" (١٩٤٢)، وهو فيلم عن طفلة بريطانية أصبحت يتيمة خلال الحرب. وظهرت أوبرايان فى ثمانية أفلام خلال العامين التاليين، منها "الملاك التائه" (١٩٤٣)، و"قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤)، وحصلت على أوسكار خاص باعتبارها "الطفلة الممثلة البارزة لعام ١٩٤٤". وبرغم ذلك قل عطاؤها بعد ذلك، برغم أنها تلقت المديح على دورها المهم فى شخصية بيث فى فيلم "نساء صغيرات" (١٩٤٩). وعلى عكس ماكدوال، الذى كانت أعماله التالية دالة على موهبة، فلم يكن لأوبرايان أدوار مهمة بعد بداية الخمسينيات.

أما الطفل الذى تفادى تمامًا لعنة الأفول، فهى إليزابيث تيلور (ولدت عام ١٩٣٢)، التى تزايدت شهرتها مع تقدمها فى العمر بعد المراهقة. بدأت تيلور فى الأفلام فى عام ١٩٤٢ وعمرها عشر سنوات، بجمال آخاذ وعاطفة محبوبة جعلت أداءها مؤثرًا فى فيلم "لاسى تعود إلى المنزل" (١٩٤٣) ثم "مخمل وطنى" (١٩٤٤). وانتقلت إلى أدوار المراهقة بسهولة، وعلى عكس معظم الأطفال النجوم انتقلت إلى أدوار الكبار وهى لا تزال فى مراهقتها، لتتزوج وهى فى الثامنة عشرة فى فيلم "أبو العروس" (١٩٥٠)، وتلد فى الجزء الثانى "النصيب الأكبر للأب" (١٩٥١). وتزايد نجاحها أكثر عبر العقدين التاليين، مما جعلها واحدة من أكبر النجوم فى تاريخ هوليوود.

وهناك قصة نجاح أخرى هى ناتالى وود (١٩٣٨-١٩٨١)، التى ظهرت فى دور الطفلة المتشككة التى تشك فى وجود بابا نويل فى فيلم "معجزة فى الشارع الرابع والثلاثين" (١٩٤٧)، وكان دورها دليلاً على المواقف التى أصبحت أكثر صلابة وقسوة تجاه أدوار الأطفال بعد الحرب. واستمرت فى العديد من الأفلام الصغيرة خلال بقية طفولتها، ووجدت أهم أدوارها فيما بعد كمراهقة، ومع ذلك فإذا كان هناك إليزابيث تيلور وناتالى وود، فإن هناك العديد من النجوم الأطفال

الذين ذوت شهرته، مثل بوبى دريسكول (١٩٣٧-١٩٦٨) الذى ظهر فى "أغنية الجنوب" (١٩٤٦) و"جزيرة الكنز" (١٩٥٠)، لكنه توقف عن العمل وهو فى العشرينيات، وتوفى فى الحادية والثلاثين، كذلك كلود جارمان جونيور (ولد عام ١٩٣٤)، الذى فاز بجائزة أوسكار خاصة فى الثانية عشرة عن فيلمه الأول "طفل فى العام الأول من عمره" (١٩٤٦)، وصنع القليل من الأفلام خلال مراهقته، وتوقف عن التمثيل للسينما وهو فى الثانية والعشرين.

الأطفال النجوم بعد الخمسينيات

أصبحت أدوار الأطفال فى الأفلام الأمريكية خلال العقود التالية أقل أهمية، عندما تحول الاهتمام الثقافى إلى المراهقين، وسارت هوليوود بالتالى فى هذا الاتجاه، ولم يظهر إلا عدد قليل من الممثلين الأطفال المهمين خلال هذه الفترة. ومعظمهم لم يقدم إلا فيلمًا واحدًا مهمًا كطفل، مثل باتى ماكورماك (ولدت عام ١٩٤٥)، فقد كانت مذهلة فى دور الطفلة الصغيرة الشريرة فى فيلم بذرة الشر" (١٩٥٦)، ثم تحولت إلى أدوار المراهقات العاديات خلال الستينيات.

والأمثلة المشابهة خلال تلك الفترة تتضمن براندون دى وايلد (١٩٤٢-١٩٧٢)، الذى نال مديحًا فى دور الصبى ذى الحادية عشرة فى "شين" (١٩٥٣)، وهو فيلم نادر من أفلام الويسترن التى تحتوى على دور ذى أهمية لطفل، ثم حاول أن يستعيد مكانته باعتباره مراهقًا، ولم يحقق ذلك إلا فى فيلم واحد ناجح هو "هود" (١٩٦٣). أما باتى ديوك (ولدت عام ١٩٤٦) فقد لعبت فى السادسة عشرة دور هيلين كيلر فى مرحلة الطفولة فيلم "صانعة المعجزات" (١٩٦٢)، وحصلت عليه على أول أوسكار لطفل يدخل المسابقة. (مع ملاحظة أن جوائز الأوسكار السابق ذكرها فى هذا الفصل جوائز خاصة - المترجم). وبرغم البرنامج التليفزيونى الناجح الذى قامت ببطولته فيما بعد، فإن مسيرتها التالية كانت مضطربة وغير ثابتة، وبهرت ليندا بلير (ولدت عام ١٩٥٩) الجمهور وهى فى الثانية عشرة فى فيلم "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣)، فى أداء كان صعبًا إلى

حد مذهل، ونالت ترشيحًا عليه لجائزة أوسكار. وبعد ذلك كانت أدوارها وأفلامها ذات أهمية أقل. ومن المدهش أن تاتوم أونيل (ولدت عام ١٩٦٣) تفوقت على بلير وحصلت على أوسكار أفضل مساعدة وعمرها عشر سنوات، عندما شاركت أباها بطولة فيلم "قمر من ورق" (١٩٧٣). وأصبحت أصغر شخص يفوز بالأوسكار فى المسابقة. وبرغم تلك الجرعة الهائلة من الثقة التى أعطيت لها، فإنها لم تصنع فيلمًا آخر حتى وصلت إلى مراهقتها، وحققت نجاحًا إلى حد ما فى فيلم "دببة الأخبار السيئة" (١٩٧٦) و"الأعزاء الصغار" (١٩٨٠)، وأصبحت أدوارها بعد ذلك قليلة ومتباعدة.

وهناك على الأقل طفلان نجمان فى هذه المرحلة حققا شهرتهما قبل النضج فى العديد من الأفلام: هايلى ميلز (ولدت عام ١٩٤٦) النجمة البريطانية الصغيرة التى بدأت التمثيل للسينما فى الثالثة عشرة، وكانت فى الأغلب تلعب أدوارًا أصغر من عمرها الحقيقى، وحصلت على الإطراء الكبير فى أفلامها الثلاثة الأولى: "خليج النمر" (١٩٥٩) البريطانى، ثم "بوليانا" (١٩٦٠) و"مصيدة الآباء" (١٩٦١) فى الولايات المتحدة. واستمرت فى أدوار الطفولة والمراهقة التى كانت أقل أهمية، برغم أنها لا تزال تمثل بين الحين والآخر حتى اليوم للسينما والتليفزيون. أما الأكثر حظًا على المدى الطويل فهو رون هوارد (ولد عام ١٩٥٤)، الذى كان فى الخامسة فى فيلمه الأول "الرحلة" (١٩٥٩)، وأصبح نجمًا فى دور أوبى فى "استعراض آندى جريفيث" التليفزيونى خلال الستينيات، وبرغم انشغاله فى التليفزيون، فقد استمر فى أفلام مثل "رجل الموسيقى" (١٩٦٢) و"تودد والد إيدى" (١٩٦٣)، وحصل على شهرة أكبر باعتباره مراهقًا فى فيلم "نقوش أمريكية" (١٩٧٣)، وفى المسلسل التليفزيونى "أيام سعيدة". وتقدمت حياته الفنية أكثر عندما أصبح مخرجًا سينمائيًا، ليركز أساسًا على الإخراج منذ الثمانينيات.

لكن أهم طفل نجم خلال السبعينيات، والذى تزايدت شهرته وأهميته مع الزمن، فهى جودى فوستر (ولدت عام ١٩٦٢)، فقد بدأت فى الظهور فى السينما والتليفزيون وهى فى السابعة، لكن انطلاقتها جاءت فى عام ١٩٧٤ مع الفيلم

الناجح "أليس لم تعد تعيش هنا" عندما كانت فى الحادية عشرة من عمرها. واستمرت فى أدوار أبرزت مهاراتها التمثيلية، كما بدا على نحو واضح فى أفلامها التى صنعتها فى عام ١٩٧٦ وحده، فقد كانت المومس الطفلة الفاتنة فى "سائق التاكسى"، وحصلت عليه على أول ترشيح للأوسكار، ثم لعبت دور المومس فى العصابة فى فيلم من مجموعة من الصغار هو "باجسى مالونى"، ثم عادت إلى دور الطفولة المعتاد فى فيلم ديزنى "يوم الجمعة الغريب". وتوقفت فوستر عن الظهور فى الأفلام بضع سنوات خلال مرحلة المدرسة الثانوية، فيما عدا ظهورها فى فيلم "ثعالب" (١٩٨٠) وسط مجموعة كبيرة من الممثلين. وبعد عدة أفلام قليلة، فازت بأول أوسكار لها عن فيلم "المتهمة" (١٩٨٨)، وتحولت فيما بعد إلى إنتاج أفلامها وإخراجها.

أما الثمانينيات فقد قدمت تنويعة قليلة من أدوار الأطفال، لأن أفلام المراهقين أخذت الأهمية مرة أخرى بعد أن توارت منذ الخمسينيات. ومعظم الممثلين الشباب فى الثمانينيات بدأوا أفلامهم مراهقين، مثل بروك شيلدز، وتوم كروز، وكريستى ماكنيكول، وموللى رينجوالد، ووينونا رايدر، أما الممثلون الأطفال البارزون فقد ظهروا فى الأغلب فى فيلم أو اثنين، مثل ابن التاسعة من العمر ريكى شرودر فى "البطل" (١٩٧٩) الذى انتقل إلى التليفزيون فى أدوار المراهقين، وهنرى توماس ذى الحادية عشرة الذى ظهر فى دور لا ينسى فى "إى تى" (١٩٨٢)، ولم يجد بعد ذلك دورًا قويًا آخر طوال عقد كامل، بينما درو باريمور، الطفلة التى شاركته البطولة - استطاعت أن تحقق بعض النجاح فى أفلامها التالية كطفلة مثل "مشعل النار" (١٩٨٤) و"عين القط" (١٩٨٥)، لكن شهرتها الأكبر جاءت فى أدوارها بعد أن أصبحت شابة.

الممثلون الأطفال فى العالم

أصبح الممثلون مشهورين فى عدد من الأفلام العالمية، حتى لو لم يحققوا الشهرة التى يتيحها نظام الإستوديو فى هوليوود. وعلى سبيل المثال، فإن الواقعية

الجديدة الإيطالية استخدمت ممثلين غير محترفين من الأطفال فى أفلام مثل "روما مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، و"سارقو الدراجة" (١٩٤٨)، و"ألمانيا عام الصفر" (١٩٤٨) و"ماسحو الأحذية" (١٩٤٦) حيث بدأ فرانكو إنترلينجى (ولد عام ١٩٣١) حياته الفنية، واستمر طويلاً فى التمثيل السينمائى، كما أن صوبير بانرجى كان استثنائيًا باعتباره بطلاً طفلاً فى "الأب بانشالى" أو "أغنية الطريق" (١٩٥٥) للمخرج الهندى ساتياجيت راى (١٩٢١-١٩٩٢) برغم أنه لم يظهر بعد ذلك فى أى فيلم ذى قيمة، وقد كان المخرج الفرنسى فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) شديد الإعجاب بالممثل الطفل جان بيير لو (ولد فى عام ١٩٤٤) الذى لعب دور قرين المخرج، أنطوان دوانيل، فى فيلم "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩)، ثم أعطاه مرات أخرى دور البطولة فى أربعة أفلام تصور البطل ذاته وهو يكبر عبر السنين، كما وجد المخرج الروسى أندريه تاركوفسكى طفلاً ممثلاً مقنعًا هو نيكولاى بورلاييف، لكى يلعب دور البطولة فى أول فيلم روسى له "طفولة إيفان" (١٩٦٢)، واستخدم المخرج السويدى إنجمار بيرجمان الممثل الطفل يورجين ليندستروم فى "الصمت" (١٩٦٣)، لكن معظم هذه الأفلام اكتسبت التقدير لها تحت تأثير نظرية المؤلف فى الستينيات، ولم يستطع إلا القليل من الممثلين الأطفال جذب اهتمام دائم خارج الأفلام الأمريكية.

ولقد بدا هذا التهميش فى الممثلين الأطفال فى السينما العالمية فى التغير منذ الثمانينيات، عندما ظهرت العديد من الأفلام حول قضايا الطفولة، ووصلت إلى الجماهير العريضة. ومن الأمثلة على ذلك الفيلم البرازيلى "بيخوت" (١٩٨١)، حيث لعب فيرناندو راموس دا سيلفا دور البطولة المأساوى، وكان الترشيح للأوسكار سببًا فى شهرة أفلام أخرى مثل الفيلم السويدى "حياتى ككلب" (١٩٨٥) من بطولة أنطون جلانزيليوس، والفيلم الفرنسى "وداعًا يا أطفال" (١٩٨٧) من بطولة جاسبار مانيس، والفيلم الدنماركى "بيل المنتصر" (١٩٨٧) من بطولة بيل هافينجارد، والفيلم الإيطالى "سينما باراديزو" (١٩٨٩) حيث لعب سالفاتورى كاشو مرحلة الطفولة من حياة البطل، وكان الأداء المؤثر للممثلة الكندية أنًا باكان (ولدت

١٩٨٢) فى الفيلم النيوزيلندى "البيانو" (١٩٩٣) هو السبب فى أول فوز لأصغر طفلة فى الأوسكار عن أفضل ممثلة مساعدة. بعد ذلك جاءت الشهرة لنجوم أطفال عالميين آخرين، مثل سارا بولى فى "الحياة الأخرى الحلوة" (كندا، ١٩٩٧)، وجوان خوسيه فى "إيل بولا" (أسبانيا، ٢٠٠٠)، وجيمى بيل فى "بيللى إيليوت" (بريطانيا، ٢٠٠٠)، ومارينا جولبهارى فى "أسامة" (أفغانستان، ٢٠٠٣). وفى عام ٢٠٠٤ فيلم نيوزيلندى علامة فى الأوسكار عندما رشحت بطلته كيشا كاسيل هيوز (ولدت عام ١٩٩٠) كأول طفلة فى مسابقة أفضل ممثلة، عن الفيلم الذى قامت ببطولته وحقق شهرة عالمية "رحلة الحوت" (٢٠٠٢).

السنوات الحالية

من المؤكد أن ترويج السينما الأمريكية للأطفال النجوم فى السنوات المعاصرة يعتمد على قدراتهم التمثيلية فى سياق عالم الكبار، وليس على قصص تدور حول الأطفال كما كان الحال فى الخمسينيات، واستمر ذلك طوال التسعينيات أو بعدها؛ إما أن ينجح الممثل الطفل أو يفشل فى تحقيق الشهرة، كما هو الحال فى أداء أدوار البطولة التى ضاعت فى زوايا النسيان لمايكل أوليفر فى "طفل مثير للمشكلات" (١٩٩٠)، وميسون جامبيل فى "دينيس المؤذى" (١٩٩٣)، وكاميرون فانيلى فى "دع الأمر للقندس" (١٩٩٧)، ومجموعة الممثلين الأطفال فى "باعة الصحف" (١٩٩٢)، و"الأوغاد الصغار" (١٩٩٤). وخلال ذلك، قدم بعض الأطفال أدوار انطلاقة مسيرتهم الفنية، مثل كريستينا ريتشى فى "حوريات" (١٩٩٠)، وجيسون جيمس ريتشر فى "حرروا ويلى" (١٩٩٣)، وكريستين دانست فى "مقابلة مع مصاص الدماء" (١٩٩٤)، وهالى جويل أوزمينت فى "الحاسة السادسة". ومع ذلك فإن معظم هذه الأفلام اعتمدت على وجود نجوم من الكبار، وهو الأمر الذى استمر فى سيناريوهات الأفلام التى يظهر فيه ممثلون أطفال.

وكان الطفل النجم الوحيد الذى جذب الاهتمام خلال التسعينيات وحده، هو ماكولاى كولكين (ولد عام ١٩٨٠)، الذى صعد إلى الشهرة السريعة فى دور الطفل

فى العاشرة من عمره فى بطولة "وحدى فى المنزل" (١٩٩٠)، واستمر فى جذب الجمهور فى أفلام "ابنتى" أو "فتاتى" (١٩٩١)، و"الابن الطيب" (١٩٩٣)، و"ريتشى ريتش" (١٩٩٤)، ثم الجزء الثانى من "وحدى فى المنزل: تائه فى نيويورك" (١٩٩٢). ومع ذلك فإنه مثل باقى الأطفال الممثلين اختفى فى مراهقته، ليعود مؤخرًا إلى التمثيل.

وفى المئوية الثانية للسينما، يستمر الأطفال فى الاعتماد على الظهور فى ظل نجوم كبار لكى يبدأوا انطلاقتهم الفنية، وبعد أن استمر أوزمينت فى الظهور فى أفلام مثل "الدفع مقدمًا" (٢٠٠٠) و"ذكاء صناعى" (٢٠٠١)، مع نجوم كبار، فإن داكوتا فانينج ظهرت فى أدوار بطولة مشابهة، وتمتعت بالاشتراك مع نجوم كبار من المرشحين للأوسكار، فى أفلام مثل "أنا سام" (٢٠٠١)، و"رجل على نار" (٢٠٠٤)، و"حرب العوالم" (٢٠٠٥)، وذلك قبل أن تبلغ الثانية عشرة. ومع ذلك فإن صناعة السينما لم تستطع إلا نادرًا أن تصنع شهرة للأطفال الممثلين منذ الخمسينيات، وفى الوقت الذى تستمر فيه الحاجة دائمًا إلى أطفال يتمتعون بالموهبة وجاذبية الشخصية لملء أدوار مهمة فى القصص السينمائية، فإن واقع الأمر يثبت أنهم يواجهون عقبات فى الحفاظ على أهميتهم وشهرتهم.

انظر أيضاً:

"التمثيل، "اختيار الممثلين"، "أفلام الأطفال".

مزيد من القراءات:

Aylesworth, Thomas G. *Hollywood Kids: Child Stars of the Silver Screen from 1903 to the Present.* New York: Dutton, 1987.

Sinyard, Neil. *Children in the Movies.* New York: St. Martin's Press, and London: Batsford, 1992.

Suarès, J. C., ed. *Hollywood Kids.* Charlottesville, VA: Thomasson-Grant, 1994.

Zierold, Norman J. *The Child Stars.* New York: Coward-McCann, 1965.

كتب هذا الفصل

تيموثى شارى

شيرلى تيمبل

(ولدت فى سانت مونيكا، كاليفورنيا، ٢٣ أبريل ١٩٢٨)

كانت شيرلى تيمبل واعدة فى السينما الأمريكية خلال الثلاثينيات، حين ظهرت لأول مرة فى عام ١٩٣٢ كطفلة فى الثالثة من العمر فى "نمر هزلية للأطفال" فى أفلام قصيرة، واستمرت فى التمثيل بعدها فى خمسين فيلمًا. وكانت قدرتها على لمس مشاعر الجمهور بجاذبية شخصيتها وروحها الوثابة خلال فترة الكساد تؤسس لأداء الأطفال الممثلين بطريقة لم يستطع أحد أن يباريها فيها.

وظهرت أول مرة فى أفلام روائية طويلة وأفلام قصيرة فى أدوار صغيرة أو لم يظهر اسمها فى التيترات، ثم وجدت شهرة مفاجئة فى عام ١٩٣٧ وهى فى السادسة، وكان دورها المهم فى فيلم "قف وتفاعل" (١٩٣٤)، ثم تلا ذلك عدة أفلام لها فى أدوار محورية، مثل "مس ماركر الصغيرة"، "الطفلة تنحنى انحناءة تحية"، "الآن وإلى الأبيض"، وعيون متلألئة". وبنهاية هذا العام أظهرت تيمبل مهارات تمثيلية وغنائية وراقصة كانت متميزة بالنسبة لطفلة، وهى لم تظهر فقط مع بعض من أهم النجوم الكبار، لكنها استطاعت أيضًا أن تحمل فيلمًا وحدها.

وسرعان ما استطاعت صناعة السينما استثمار موهبة تيمبل، ووقعت معها فوكس للقرن العشرين عقدًا طويل الأجل، وفازت بجائزة أوسكار خاصة فى عام ١٩٣٥ عن "إسهامها البارز فى الترفيه السينمائى خلال عام ١٩٣٤، لتصبح

أصغر شخص على الإطلاق يفوز بالأوسكار. وبالعديد من المعانى فإن هذه الجائزة كانت قبل الأوان، فقد استمرت تيمبل رقم واحد فى شباك التذاكر فى عام ١٩٣٥، واستمرت على القمة حتى عام ١٩٣٨. وفى أفلامها لم تُظهر فقط حيوية فائقة، ولكن أيضًا بصيرة نفاذة إلى الناس والمجتمع بطريقة لم يحققها من قبل الأطفال فى السينما، وكان اشتراكها فى البطولة مع الممثل الزنجى بيل "بوجانجلز" روبنسون فى أربعة أفلام يعبر عن عبور الحواجز العنصرية الضمنية فى تلك الفترة، وتتضمن أفلامها المهمة آنذاك "الكولونيل الصغيرة"، و"الرأس ذو الشعر المموج"، و"المتمردة الصغيرة" (جميعها فى عام ١٩٣٥)، و"الطفلة الثرية الصغيرة الفقيرة"، و"كابتن يناير" (كلاهما فى عام ١٩٣٦)، و"هايدى" (١٩٣٧)، و"ريبيكا من مزرعة صانى بورك" (١٩٣٨)، و"الأميرة الصغيرة" (١٩٣٩).

ومع ذلك انحسرت شهرتها كطفلة عندما دخلت مرحلة المراهقة، وأنهت آخر أفلامها فى عقدها مع شركة فوكس وهى فى الثانية عشرة "أناس صغار" (١٩٤٠)، وقدمت أول أفلامها كمراهقة "مس آنى رونى" فى عام ١٩٤٢، والذى أظهر قدرتها على التمثيل فيما بعد سحر الطفولة، لكن نجوميتها أفلت، وأدت أدوارًا مساعدة فى أفلام مثل "سوف أراك" (١٩٤٤)، و"الأعزب وبوبى سوكسر" (١٩٤٧)، و"قلعة أباشى" (١٩٤٨). ثم استعادت شهرتها كبطلة مراهقة فى دور كوروليس آرشر، فى آخر أفلامها "قبلة لكورليس" (١٩٤٩).

كانت تيمبل آنذاك فى الحادية والعشرين، وطلقت من أول أزواجها، ومن الواضح أنها لم تكن تستطيع الحفاظ على نجوميتها التى تمتعت بها من قبل. وحاول جيل جديد من الممثلين الأطفال اقتفاء طريقها، وكانت تيمبل قد تركت صناعة السينما، وأصبحت دبلوماسية فى وزارة الخارجية، ثم سفيرة فى الولايات المتحدة، واستعادت مرة أخرى أهميتها الجماهيرية عندما قادت حملة ضد سرطان الثدى فى السبعينيات، وحققت نجاحًا عندما نشرت سيرتها الذاتية فى عام ١٩٨٨.

مشاهدات مقترحة:

"مس ماركر الصغيرة" (١٩٣٤)، "عيون متلألئة" (١٩٣٤)، "الكولونيل الصغيرة" (١٩٣٥)، "المتمردة الصغيرة" (١٩٣٥)، "غمازات" (١٩٣٦)، "هايدى" (١٩٣٧)، "ريبيكا من مزرعة صانى بروك" (١٩٣٨)، "الأميرة الصغيرة" (١٩٣٩).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Basinger, Jeanine. *Shirley Temple.* New York: Pyramid Publications, 1975.

David, Lester, and Irene David. *The Shirley Temple Story.* New York: Putnam, 1983.

Hammontree, Patsy Guy. *Shirley Temple Black: A Bio-bibliography.* Westport, CT: Greenwood Press, 1998.

Temple, Shirley. *Child Star: An Autobiography.* New York: McGraw-Hill, 1988.

Temple, Shirley, and the editors of *Look. My Young Life.* Garden City, NY: Garden City Publishing, 1945.

تيموثى شارى

أفـلام الأطفـال

Children's Films

يمكن تقسيم أفلام الأطفال إلى تصنيفين: الأفلام الموجهة إلى جمهور من الأطفال، والأفلام المصنوعة عن الأطفال بصرف النظر عن نوعية الجمهور. إن هذا التفريق مهم، حيث إن أغلب الأفلام الجماهيرية التى تقدم ممثلين من الأطفال، مثل "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣) و"الحاسة السادسة" (١٩٩٩)، من الواضح أنها لا تستهدف أن يراها الأطفال. ومع ذلك فإنه فى مثل هذه الأفلام تقدم صناعة السينما أطفالاً، وتتأمل فى مفاهيم المجتمع حول الطفولة. وكثيرًا ما يصبح تعريف الطفولة ذاته على المحك فى هذه الأفلام، وهو تعريف يتغير من جيل إلى آخر داخل سياقات مختلفة.

الأفلام الموجهة للأطفال قبل ديزنى

قدمت دور العرض الرخيصة (نيكلودين) خلال عصر السينما المبكرة أفلامًا تجذب كل الأعمار والقطاعات السكانية، ولم تكن موجهة خصيصًا للأطفال. وكان المهتمون برعاية الأخلاق فى بداية الفرن العشرين شديدى القلق والاهتمام بشأن الأطفال الذين يحضرون عروض الأطفال وحدهم، لأن ذلك قد يشكل إغراء للهرب من المدرسة، وأن تصبح الشخصيات الجامحة مألوفة ومعتادة لديهم، سواء على الشاشة أو داخل دار العرض، وبرغم ظهور الأطفال فى العديد من الأفلام فى بداية عصر السينما، فقد كانت أدوارهم قاصرة أو تكاد على دور "الإكسسوار" بالنسبة للكبار، مثل الطفلة الصغيرة التى حررت أباها فى فيلم

"سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، أو الأطفال العديدين الذين تم تصويرهم ضحايا الاختطاف فى أفلام مثل "مغامرات دوللى" (دى. دابليو. جريفيث، ١٩٠٨).

ومع ذلك، وكما أظهر بحث ريتشارد دى كوردوفا، فإن هوليوود أصبحت مهتمة بالفعل بجمهور السينما من الأطفال خلال العقد الثانى من القرن العشرين، وأصبحت حفلات ما بعد الظهيرة والحفلات النهارية (الماتينيه) شائعة فى العديد من دور العرض مع حلول عام ١٩١٣، وكانت مجموعات مثل "المجلس القومى للجنة مراجعة الأفلام المصنوعة عن الصغار" تروج لحفلات الماتينيه على المستوى القومى، وتشجع الشركات السينمائية على صناعة المزيد من الأفلام التى تناسب الأطفال، برغم أن الأطفال كانوا لا يزالون يفضلون الأفلام الموجهة للكبار. وفى عام ١٩٢٥، بدا "اتحاد منتجى وموزعى الصور المتحركة"، تحت إشراف ويل هايز (١٨٧٩-١٩٥٤) محاولات لتحديد الأفلام المناسبة للأطفال. وعند خريف عام ١٩٢٥، نظم الاتحاد اثنين وخمسين برنامج ماتينيه، بأفلام عديدة أعيد مونتاجها وتسميتها لتكون مناسبة للصغار، وتم توزيع هذه البرامج كباقة خاصة لدور العرض، وتم الاتفاق مع أصحابها على عرض أفلام البرنامج المختارة فقط خلال حفلات الماتينيه أيام السبت، واستخدم الاتحاد هذه الطريقة لتشجيع إحساس الشركات السينمائية بالمسئولية، وتشجيع الأطفال فى الوقت ذاته على أن يصبحوا زبائن دائمين للأفلام.

لكن بالسرعة نفسها التى أسس بها هذا الاتحاد هذا البرنامج، تخلى عنه فى العام التالى، تاركًا إعداد برامج حفلات الماتينيه الموجهة للأطفال فى أيدى أصحاب دور العرض، وهذا الجهد القصير فى تنمية ورعاية جمهور الأطفال لم يدفع شركات هوليوود - التى كانت ترغب فى الإبقاء على أوسع جمهور بقدر الإمكان ذ إلى أن تنتج نمطًا عاطفيًا يستهدف الأطفال، بل إن هوليوود كانت تمنح ممثلين ناضجي أدوار الأطفال، وهى ممارسة قد تبدو منافية للعقل بمعايير الحاضر، لكنها كانت تهدف أيامها إلى جذب الجمهور العائلى، وكان نجوم ونجمات مثل ليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣)، وريتشارد بارتيلميس (١٨٩٥-١٩٦٣)،

وخاصة مارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩)، يتم استغلال مظهرهم الشاب فى قصص مشهورة مثل "بوليانا" (١٩٢٠) و"آنى رونى الصغيرة" (١٩٢٥). وكان الممثلون الأطفال الحقيقيون خلال العشرينيات، الذين اكتسبوا شهرة خاصة بهم، مثل جاكى كوجان (١٩١٤-١٩٨٤) وبيبى بيجى (ولدت عام ١٩١٨)، يوضعون فى أدوار إلى جانب نجوم كبار، للتأكيد على أن أفلامهم لا تركز بشكل خاص على منظور الطفولة.

وكان هناك نمطان فيلميان يجذبان الأطفال بشكل خاص خلال تلك الفترة، برغم أنها لم تحصل على الاحترام الذى كانت تلقاه الأفلام الروائية الطويلة: الموضوعات القصيرة (أو المسلسلات)، أو أفلام الكارتون، والتى كانت تعرض عند بداية برامج العرض. لقد اعتقدت الشركات السينمائية وأصحاب دور العرض أن قدرة الأطفال على الاهتمام تناسب أكثر الأفلام القصيرة، وأن وضع هذه الأفلام فى بداية البرنامج سوف تساعد على ضمان اهتمام الأطفال بالأفلام الأطول التى تأتى بعد ذلك. ومن أشهر المسلسلات التى كانت تناسب الأطفال (برغم جاذبيتها للكبار أيضًا) كان "عصابتنا" (أو "شيلتنا") التى بدأها المنتج هال روش (١٨٩٢-؟؟؟) فى عام ١٩٢٢. واستخدم هذا المسلسل أطفالاً ممثلين حقيقيين فى أدوار أطفال ينتمون إلى الطبقة العاملة، ويتمتعون بالفضول وخفة الظل، وكانت السلسلة التى جاوزت مائتى حلقة سلسلة ناجحة تمامًا، واستمرت حتى الأربعينيات، وكانت هناك مسلسلات أخرى، مثل نمر الكوميديا الحركية التى تدور حول "المغفلين الثلاثة"، برغم أنها لا تقدم أطفالاً فإنها كانت ذات جاذبية هائلة لهم.

أما أفلام الكارتون فقد كانت سوقًا مختلفة تمامًا، وبرغم أن التحريك الفعال فى حكاية قصص خيالية عن شخصيات غير عادية، وفى الأغلب غير بشرية، فإنه كان بطيئًا فى بداية السينما، وعند حلول العشرينيات، كانت هناك مجموعة من فنانى التحريك يصنعون أفلامًا قصيرة، كان أشهرها سلسلة أفلام "القط فيليكس"، وعند نهاية العقد كان الفنان الطموح والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦) قد

قدم شخصية نمت خلال فترة السينما الناطقة، وهو ميكى ماوس، ومهد نجاح ديزنى الطريق أمام جيل من الشخصيات الكارتونية الجديدة، وعند حلول الثلاثينيات كانت كل شركات هوليوود الكبرى والصغرى قد طورت سلاسل الكارتون الخاصة بها لجذب الجمهور العائلى، وعندما صنع ديزنى أول فيلم تحريك روائى طويل أمريكى فى عام ١٩٣٧، وهو "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة"، بدأت معالجة جديدة لصنع الأفلام الموجهة للأطفال.

الأفلام الموجهة للأطفال بعد ديزنى

حقق "الأميرة البيضاء" نجاحًا كبيرا، وكان من الأفلام الأعلى إيرادًا فى تلك الفترة، وأكد هذا النجاح أن الأفلام ذات الجاذبية الخاصة للأطفال تمثل مصدرًا حقيقيًا لأرباح الشركات السينمائية، واستمرت أفلام لتحريك الروائية الطويلة لفترة من الزمن فى أن تكون النمط الفيلمى الأساسى الموجه للأطفال، وجاء بعد ذلك أفلام ديزنى مثل "بينوكيو" (١٩٤٠) و"دامبو" (١٩٤١) و"بامبى" (١٩٤٢)، وكانت جميعًا تتناول قضايا نمو الطفولة نحو النضج. وخلال ذلك، بدأت شركة "إم جى إم" سلسلة من أفلام الممثلين الحقيقيين التى اكتسبت نجاحًا غير متوقع وواسعًا بين جمهور الأطفال، وقدمت سلسلة "آندى هاردى" بطلاً مراهقًا وأصدقاءه المراهقين. وكما كان الحال فى العقد الثانى من القرن العشرين، فإن عنصرًا أساسيًا فى استهداف جمهور الأطفال لم يكن مضمونًا ذاته بقدر التركيز على وقت الفيلم وعرضه، فاستمرت حفلات الماتينيه فى عطلة نهاية الأسبوع فى الذيوع فى معظم المجتمعات الأمريكية بعد الحرب العالمية الثانية، وعند حلول نهاية الخمسينيات أعادت الشركات السينمائية محاولتها لاستهداف سوق "ازدهار الأطفال" المتنامية، بأفلام تحتشد بما يهم الصغار (وهى نزعة تبدو واضحة أكثر فى الأفلام الموجهة للمراهقين). ("ازدهار الأطفال" تعبير عن الفترة التى تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة، حيث شهدت فى أمريكا ارتفاعًا ملحوظًا فى عدد المواليد - المترجم).

ومنذ عام ١٩٥٠، انجذبت شركة ديزنى أكثر إلى أفلام الممثلين الحقيقيين التى تقدم صغارًا، وحققت نجاحًا كبيرًا مع "جزيرة الكنز" (١٩٥٠)، وأفلام المغامرات الجذابة التى تقدم صبيًا فى دور البطولة، وقصصًا حول الشباب مثل "جونى تريمين" (١٩٥٧)، و"الشاكى الكبير" (١٩٥٧)، و"بوليانا" (١٩٦٠)، و"بيج ريد" (١٩٦٢)، و"مارى بوبينز" (١٩٦٤). ومع تأسيس نظام التصنيف فى عام ١٩٦٨، فقد كانت الشركات السينمائية تحت ضغط جديد بأن تصنع أفلام تصنيف (G) الموجهة لكل الأعمار. ومرة أخرى قاد ديزنى هذا الاتجاه بعدد من أفلام الكوميديا والمغامرات، مثلا "جرثومة الحب" (١٩٦٨)، و"بطة بمليون دولار" (١٩٧١)، و"جزيرة عند قمة العالم" (١٩٧٤)، و"شلة زلابية التفاح" (١٩٧٥) و"جاس" (١٩٧٦). وانضمت شركات أخرى لصنع نمط الفيلم العائلى، بأفلام مثل "كشك ضريبة الشبح" (١٩٧٠)، و"بوفنستاف" (١٩٧٠)، و"توم سوير" (١٩٧٣)، و"الأميرة الصغيرة" (١٩٧٤)، و"الحصان الأسود" (١٩٧٩)، و"عائلة روبنسون الجبلية" (١٩٧٩). واستمرت طوال عقود الأفلام التى تقدم صغارًا وحيوانات فى أن تكون لها جاذبية خاصة للأطفال، بدءًا من الأفلام العديدة حول الكلبة لاسى (والتى بدأت مع "لاسى تعود إلى المنزل" فى عام ١٩٤٣)، إلى السلسلة حول الكلب الشقى بينجى (التى بدأت بفيلم "بينجى" فى عام ١٩٧٤). واهتم نمط الخيال العلمى أيضًا بالأطفال خلال السبعينيات والثمانينيات، مع عرض سلاسل "حرب النجوم" و"رحلة النجوم" (التى بدأت فى عامى ١٩٧٧ و ١٩٧٩ على الترتيب)، والقصص الخيالية مثل "قط من الفضاء الخارجى" (١٩٧٨) و"الثقب الأسود" (١٩٧٩).

ومع ذلك، فإن شركات هوليوود بدأت مرة أخرى فى فقدان الاهتمام بجمهور الأطفال خلال الثمانينيات، حيث إن موجة جديدة من أفلام المراهقين ذات تصنيف (PG-13) (ولى أمر ناضج يصحب الأطفال الأقل من ١٣ سنة ـ المترجم)، قدمت إمكانية أكبر لحصد الإيرادات. ومرة أخرى أيضًا، بدا أن شركة ديزنى وحدها هى التى أعادت الاهتمام بسوق الأطفال عندما عرضت فيلمى تحريك موسيقيين روائيين طويلين عند نهاية الثمانينيات: "أوليفر والصحبة" (١٩٨٨)، و"الحورية الصغيرة" (١٩٨٩)، وهما الفيلمان اللذان بدآ مناخًا مواتيًا للأطفال فى

السينما الأمريكية، والذى بدأ أيضًا فى الازدهار فى سوق الفيديو المنزلى. لذلك ظهرت أفلام أخرى من ديزنى وغيرها، وكان معظمها لا يقدم أطفالاً حقيقيين، لكنها كانت تستهدف لجذب الأطفال إلى دور العرض وإلى شاشات التليفزيون. ومن هذه الأفلام "سلاحف النينجا المتحولون المراهقون" (١٩٩٠)، "الجميلة والوحش" (١٩٩١)، "علاء الدين" (١٩٩٢)، "البطات الخارقات" (١٩٩٢). "٣ نينجا" (١٩٩٢)، "عائلة فلينتستون" (١٩٩٤)، "كاسبر" (١٩٩٥)، "بوكا هونتاس" (١٩٩٥)، "قصة لعبة" (١٩٩٥)، "زحام فى الفضاء" (١٩٩٦)، "مطاردة الفأر" (١٩٩٧)، "جورج من الأدغال" (١٩٩٧)، و"حياة حشرة" (١٩٩٨)، "أمير مصر" (١٩٩٨)، و"طرزان" (١٩٩٩)، و"ستيوارت ليتل" (١٩٩٩).

وفى القرن الحادى والعشرين حافظ الشركات السينمائية على معدل ثابت من أفلام مماثلة للأطفال، معظمها أفلام تحريك روائية طويلة مثل "شريك" (٢٠٠١) و"الخارقون" (٢٠٠٤)، ولكن أيضًا مع بعض أفلام التمثيل الحقيقى مثل "كيف سرق جرينش عيد الميلاد" (٢٠٠٠) و"القطة فى القبعة" (٢٠٠٣) و"ثقوب" (٢٠٠٣)، والسلسلة البالغة النجاح عن روايات "هارى بوتر" (والتى بدأت عام ٢٠٠١). وتم توجيه انتقاد للعديد من هذه الأفلام بسبب أنها خلقت سوقًا مفتوحة لبيع الدمى والمنتجات الأخرى للأطفال، وترويج هذه السلع فى سلاسل مطاعم الأغذية السريعة. لقد أصبحت صناعة وسائل الاتصال تستهدف الأطفال أكثر من أى وقت مضى، وتربط بين المتع المفترضة للاستهلاك والترفيه معًا.

الأفلام الأمريكية حول الأطفال قبل الحرب العالمية الثانية

كما تشير كاثى ميرلوك جاكسون فى دراستها الرائدة عن الأطفال فى السينما، فإن الأفلام تميل إلى أن تقدم صورتين متباعدتين للأطفال: الأشقياء الجامحين المحتاجين إلى الترويض، والأبرياء المحتاجين إلى الحماية. وفى أفلام هوليوود قبل الحرب العالمية الثانية، وخاصة قبل الثلاثينيات، فإن الصورة السائدة للأطفال مالت إلى الأبرياء، ومع ذلك فإن الأطفال الممثلين لم يصبحوا نجومًا قبل أن يظهر جاكى كوبان فى "الصبى فى عام ١٩٢١، وكانت الأفلام

لا تدور فى الأغلب حول شخصيات الأطفال، إلا إذا كان ممثلون كبار يقومون بأدوار الأطفال؛ ومع بزوغ نجومية كوجان ، ظهر نجوم أطفال آخرون، وبدأت الشركات السينمائية صنع أفلام تعطى صورة أكثر تماسكًا للأطفال: إنهم كائنات ثمينة، ومبكرة النضج، تواقون لحل المشكلات فى العالم الصغير من حولهم، ويتجاوزون فى حكمتهم سنهم الصغيرة، وكانت هذه السمات ظاهرة فى أفلام بيبى بيجى مثل "حبوبة نيويورك" (١٩٢٣) و"كابتن يناير" (١٩٢٤)، وفيرجينيا جراى (١٩١٧-٢٠٠٤) "كوخ العم توم" (١٩٢٧) و"من القلب للقلب" (١٩٢٨)، وجاكى كوبر (ولد عام ١٩٢٢) فى "سكيبى" (١٩٣١) و"البطل" (١٩٣١). وأصبح كوبر أول طفل يتم ترشيحه للأوسكار عن أدائه فى "سكيبى"، بما أعطى للأفلام حق أن تبنى قصصها حول شخصية محورية لطفل.

كانت أمريكا بالطبع خلال الثلاثينيات تترنح تحت تأثير الكساد العظيم، لذلك فإن الأفلام التى ركزت على الأطفال مالت فى البداية للاحتفاء بطبيعتهم الشجاعة فى مواجهة محنة الفقر، ومن هنا العدد الكبير غير المتناسب لأفلام حول ضحايا اليتامى والمخطوفين. وأفلام فترة الكساد مثل "دعنا نغنى مرة أخرى" (١٩٣٦) و"مائة رجل وفتاة واحدة" (١٩٣٧)، و"جميلات فى السلاح" (١٩٣٩) توحى للجمهور بأن الأطفال ـ الذين يركزون على عائلاتهم والبحث عن السعادة ـ هم العلاج المضاد للمشكلات النمطية القاتمة التى يعانيها الكبار فى الأفلام الأخرى آنذاك. ولعل ذلك أكثر وضوحًا فى أفلام شيرلى تيمبل (ولدت عام ١٩٢٨) التى ظهرت فجأة فى هوليوود بحيوية ملائكية فى عام ١٩٣٤ وعمرها ست سنوات، وبعد نجاح هائل فى فيلم "قف وتفاءل" (١٩٣٤)، اختيرت لبطولة فيلم "مس ماركر الصغيرة" (١٩٣٤)، ثم حققت نجاحًا أكبر فى "عيون متلألئة" (١٩٣٤) لتؤكد دورها كحلالة للمشكلات داخل الأزمة العائلية. وكما تشير جاكسون، فإنه بالرغم من مرونة الأطفال وقدراتهم فى أفلام الثلاثينيات، فقد كانوا أبرياء يحتاجون إلى الحب والدفء من جانب الكبار من حولهم. وبهذه الطريقة حافظت هوليوود على المفهوم السائد بكون العائلة وحدة متماسكة

صغيرة، كما أعطت هوليوود للأطفال رسالة واضحة أنهم لن يستطيعوا وحدهم شق طريقهم فى الحياة.

واستمرت تيمبل فى حل المشكلات فى الأفلام التى صنعت لها طوال الثلاثينيات، وبدأت الإستوديوهات فى صنع مزيد من الأفلام التى تعتمد على شخصيات مهمة لأطفال. ومن المعاصرات لتيمبل فى تلك الفترة جين ويذرز (ولدت عام ١٩٢٦) التى مثلت معها فى "عيون متلألئة"، وأصبحت هى ذاتها نجمة مع أفلام مثل "جينجر" (١٩٣٥) و"بيبر" (١٩٣٦)، والتى أظهرت شخصيتها المليئة بالحيوية، واكتسب الأفلام حول الأطفال مزيدًا من الجماهيرية، ونتج عن ذلك مجموعة صغيرة من الأفلام المضحكة التى تدور حول نجوم من الأطفال الرضع مثل بيبر ليروى (١٩٣٢-٢٠٠١) الذى تفوق على شركائه فى البطولة فى أفلام حول عام ١٩٣٣، وبيبى ساندى (ولدت عام ١٩٣٨) التى استمرت كظاهرة بين عامى ١٩٣٩ و١٩٤١.

وبنهاية الثلاثينيات، أصبحت معظم الأدوار المهمة للصغار ـ مثل ممثليها أنفسهم ـ قد كبرت ومضت إلى المراهقة، وحلت شخصية ميكى رونى (ولد عام ١٩٢٠) المراهق محل فتيات شيرلى تيمبل الصغيرات فيما يخص الظهور على الشاشة. ومن شركاء رونى فى البطولة مرات عديدة الطفلة جودى جارلاند (١٩٢٢-١٩٦٩)، التى قامت بالعديد من أدوار الصغيرات، ومثلت وهى فى المراهقة أدوار أطفال أصغر بكثير خاصة فى دور البطولة فى أكثر أفلام الأطفال شهرة فى تلك الفترة "ساحر أووز" (١٩٣٩). ومع ذلك فإن أدوار المراهقين التى قدمها رونى، وجارلاند، وديانا ديربن (ولدت عام ١٩٢١)، والمجموعة المعروفة باسم "صبيان الطريق المسدودة"، هذه الأدوار شكلت التجسيدات الأساسية للصغار فى هوليوود طوال أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات، وبعد هذه الفترة أفلت جماهيرية القصص التى تدور حول الأطفال، ومن المؤكد أن أفلامًا مثل "رحلة لمارجريت" (١٩٤٢) و"مخمل قومى" (١٩٤٤) و"معجزة فى الشارع ٣٤" (١٩٤٧) حققت جماهيرية، لكنها لم تمنح تجسيدات مستمرة أو متسقة للأطفال

خلال تلك الفترة. ومع ظهور النمط الفيلمى الذى ساد أكثر فى أفلام المراهقين خلال الخمسينيات، فإن الأفلام الأمريكية لم تقدم إلا صورًا متفرقة وغير متسقة للأطفال.

الأفلام العالمية حول الأطفال

كثيرًا ما قدمت هوليوود صورة للأطفال أحبها الجمهور العالمى بسهولة، وذلك من خلال التأكيد على تيمات عالمية مثل إثارة شقاوة الأطفال، ومرح مخاطر المغامرة، والحاجة إلى الحب. والأفلام التى صنعت عن الأطفال خارج الولايات المتحدة لم تتمتع فى العادة بالقدر نفسه من الانتشار، حيث إن صانعى الأفلام الآخرين لم يحافظوا على مجموعة ثابتة من الممثلين، ونادرًا ما استطاعوا تقديم سلسلة من الأفلام لجمهورهم من الأطفال. (ملاحظة من المترجم: لعل ذلك يستدعى إلى الذاكرة أفلام أنور وجدى مع الطفلة فيروز، التى يمكن مقارنتها بعناصر هذا البحث، مثل حيوية الممثلة الطفلة، وملامح شخصيتها، وإذا ما كانت محورية للحبكة، وهل الفيلم موجه للأطفال أم للكبار، بالإضافة إلى عناصر أخرى).

وباستثناء بعض الأفلام البريطانية مثل "وداعًا مستر تشيبس" (١٩٣٩) و"لص بغداد"، (١٩٤٠) فإن السينما العالمية عن الأطفال قبل الخمسينيات صعبة فى البحث عنها وفيها، بسبب العدد القليل من النسخ التى وصلت إلينا منها، ونحن لا نعرف إلا القليل عن العديد من أفلام الأطفال من كل أنحاء العالم، إلا خطوط حبكتها التى توجد فى الكتالوجات، وتتضمن الأفلام الأجنبية "غلطة من؟"، الهند (١٩٢٩)، و"من الأفضل أن أتناول زيت كبد الحوت"، ألمانيا (١٩٣١)، و"السيدة فى الرداء الرسمى"، ألمانيا (١٩٣١)، و"أطفال مونمارتر"، فرنسا (١٩٣٣)، و"صفر فى السلوك"، فرنسا (١٩٣٣)، و"باكتا دروفا"، الهند (١٩٣٤)، و"تميمة الحظ"، فرنسا (١٩٣٤)، و"دورجا"، الهند (١٩٣٩)، و"ماسحو الأحذية"، إيطاليا (١٩٤٦)، و"سجل السيد الساكن المقيم"، اليابان (١٩٤٧). وللأسف فإن العديد من هذه الأفلام ضاع فى زوايا النسيان، ومن الصعب العثور عليها الآن.

وخلال الخمسينيات، ومع زيادة التبادل فى السوق العالمية للأفلام، حققت العديد من الأفلام عن الأطفال نجاحًا واسعًا، وكان فيلم "المنسيون" (المكسيك، ١٩٥٠) من أوائل الأفلام التى تعالج بصراحة موضوع الفقر والجريمة بين الأطفال فى العالم الثالث، كما يحكى "ألعاب ممنوعة" (فرنسا، ١٩٥٢) قصة صبى وصبية يحاول التواؤم مع آثار الحرب العالمية الثانية. وكان "الأب بانشالى" (الهند، ١٩٥٤) أول فيلم من ثلاثية تقتفى حياة آبو، بدءًا من طفولته المتعثرة فى أسرة فقيرة، حتى يصبح أبًا. أما "أربعمائة ضربة" (فرنسا، ١٩٥٩) فقد كان مهمًا فى تصوير مراهق جانح بقدر أهميته فى أسلوبه البصرى الذى ترك أثره فى الموجة الجديدة الفرنسية. وبرغم أن كل هذه الأفلام تنتمى إلى بلدان مختلفة، فهى تميل إلى التأكيد على التيمات العالمية نفسها حول الطفولة، التى تولد بريئة لكنها تدخل عالمًا يفسد هذه البراءة، لذلك فإن عليها أن تتعلم كيف تحافظ على نفسها بمقاومة الصراع، وتسمو فوق الظروف من حولها.

ويحكى فيلم "طفولة إيفان" (الاتحاد السوفييتى، ١٩٦٢) قصة جاسوس طفل يتم استغلاله بواسطة السلطات العسكرية، بسبب قدرته على البقاء خفيًا، لذلك فإنه يواجه استخدامه كأداة للحرب بواسطة عالم الكبار. وفيلم "الطفل البرى" (فرنسا، ١٩٧٠)، هو دراسة للمخرج فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤) فى الحالات البدائية للأطفال، الذى قام باستكشافها دراميًا من قبل فى "أربعمائة ضربة". ويحكى فيلم "كريا" (إسبانيا، ١٩٧٥) قصة فتاة تواجه وفاة أقرب أقاربها. ويتتبع فيلم "أبى سيدى" (إيطاليا، ١٩٧٧) صبيًا صغيرًا خلال علاقته المعذبة - بالمعنى الحرفى - بأبيه، حتى يهرب منه. ويحكى "عطية الله" (بوركينافاسو، ١٩٨٢) قصة طفل وحيد تتبناه عائلة، ثم يواجه لاحقًا الأسرار المخفية حول ماضيه المأساوى. وبقليل من التنويعات، استمرت الأفلام العالمية حول الأطفال فى استكشاف تيمة براءة الطفولة التى تعارضها ظروف عالم الكبار.

وحتى مع الأنماط الفيلمية الفرعية التى طورتها هوليوود، والتى أصبحت جماهيرية مع الثمانينيات - مثل كوميديا الجنس، وأفلام القتلة المرعبة، والخيال

العلمى - فإن تصوير الأطفال فى السينما العالمية ظل مركزًا على اكتشافهم المرح - وإن يكن عميقًا - لحياة الكبار، ففيلم "ألسينو والنسر" (نيكاراجوا، ١٩٨٢) يقدم طفلاً يفضل الاندماج فى متع الطفولة بدلاً من الصراع العسكرى الذى يدور حوله. وفيلم "لعبة العائلة" (اليابان، ١٩٨٣) يصور الضغوط التى يواجهها الأطفال اليابانيون فى المدارس التى تضم المتفوقين بمنافساتهم الحامية، ويصور فيلم "ظل إيما" (الدنمارك، ١٩٨٨) طفلة تخطط لاختطافها لكى تنبه عائلتها إلى أنهم يهملونها، ثم تكتشف أن من الأفضل لها أن تعيش بدونهم. أما "البالون الأبيض" (إيران، ١٩٩٥) فيصور النزعة الجنسية لثقافات عديدة من خلال قصة صبية صغيرة يتدافعها الرجال والصبيان من حولها. ويصور "الحياة جميلة" (إيطاليا، ١٩٩٧) المحاولات المضنية التى يمر بها أب ليجنب ابنه فظائع الهولوكست خلال الحرب العالمية الثانية. أما "عن طفل" (بريطانيا، ٢٠٠٢)، فيلقى الضوء على محاولات طفل أن يقنع رجلاً أنه يستحق أن يكون ابنًا بديلاً له، وبرغم أن بعض هذه الأفلام تحتوى على لمسات كوميدية، فإنها جميعًا تستكشف قضايا جادة ومهمة عن الأطفال فى كل أنحاء العالم، وهو تناقض صارخ مع معظم أفلام هوليوود عن الأطفال، والتى أنتجتها فى الجيل السابق.

الأفلام الأمريكية عن الأطفال بعد الحرب العالمية الثانية

كان نظام نجومية الأطفال الذى نجح فى هوليوود قبل الحرب قد تفكك بعد الحرب مباشرة، ونادرًا ما كان الطفل الممثل يقوم ببطولة أكثر من فيلمين ناجحين بعد الخمسينيات، حيث إن نظام الإستوديو كان قد بدأ فى فقدان تماسكه وقوته فى السيطرة على سوق الأفلام الأمريكية. وبرغم ذلك فإن الأفلام الأمريكية القليلة التى كانت تضنع عن الأطفال كانت تقدم طيفًا أوسع من الصور. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "بذرة الشر" (١٩٥٦) يتناول الطبيعة الشريرة لدى فتاة صغيرة ينبع شرها من جيناتها الوراثية. ويحكى "صانعة المعجزات" (١٩٦٢) قصة هيلين كيلر وتطور طفولتها، ليؤكد على قضايا الأطفال الذين يعانون عجزًا

جسمانيًا. ويعيد "أوليفر!" (١٩٦٨) حكاية أوليفر تويست إلى الشاشة فى فيلم موسيقى، ويقدم صورة نوستاليجية إلى عالم اليتامى، واستمرت شركة ديزنى أيضًا فى صنع بعض الأفلام عن الأطفال.

بعد ذلك أنتجت هوليوود فى السبعينيات العديد من الأفلام التى تصور أطفالاً، وهى أفلام تلقى اهتمامًا نقديًا لقيامها بمعالجة قضايا جادة، ومن أهم هذه الأفلام "قمر من ورق" (١٩٧٣) الذى قامت ببطولته تاتوم أونيل (ولدت عام ١٩٦٣) وهى فى التاسعة من عمرها فى دور الفتاة الصغيرة الجريئة والمتمرسة، بالإضافة إلى "طارد الأرواح الشريرة" حيث فتاة تواجه عذابات لا يمكن تصورها بسبب استحواذ شيطانى عليها. ويمثل هذه الأفلام كان من الواضح أن الإستوديوهات تغير من الصور السابقة لبراءة الطفولة، لتتحول إلى حكايات مريرة عن أطفال يعانون البيئة المحيطة بهم، وذلك بالضبط هو ما يقدمه "سائق التاكسى" (١٩٧٦) و"طفلة جميلة" (١٩٧٨)، وهما تصويران مختلفان جذريًا حول عالم احتراف البغاء بواسطة المراهقات، ولقد كان موضوع النزعة الجنسية عند الفتيات الصغيرات مثيرًا للجدل الواسع حتى فى "لوليتا" (١٩٦٢).

كما بدأت الشركات السينمائية أيضًا فى صنع مزيد من الأفلام حول الأطفال، كانت تستهدف جمهور الأطفال، كما هو الحال فى "الهروب إلى جبل الساحرة" و"دببة الأخبار السيئة" (١٩٧٦)، وحارسى الشخصى" (١٩٨٠)، و"آنى" (١٩٨٢)، وأهم فيلم خلال الثمانينيات "إى تى" (١٩٨٢). وكان العديد من هذه الأفلام تتسم بخفة الظل والمغامرة، برغم استمرارها فى استكشاف الصراعات الواقعية التى تواجه الأطفال، مع الانفصال العائلى، والعمل داخل فريق، ومواجهة مضايقة المنافسين، والفقر، وتعاطى المخدرات، وفقدان الوالدين، وربما كان هذا العنصر الواقعى هو ما يفسر ابتعاد الشركات السينمائية عن الأفلام حول الأطفال فى نهاية الثمانينيات، فقد أصبحت معالجة موضوعات الطفولة تتزايد فى حساسيتها.

وبعد التصويرات القاتمة المتعددة للطفولة التى ظهرت فى السبعينيات، وتزايد سينما المراهقين خلال الثمانينيات، كانت هوليوود نادرًا ما تعالج موضوعات

الطفولة المعاصرة، وفعلت ذلك فقط من خلال علاقة الطفولة بثقافة الكبار. ومن الموضوعات الشائعة برز أطفال يتسببون فى مضايقة والديهم وآخرين من الكبار على نحو كوميدى، مثل "الطفل المثير للمشكلات" (١٩٩٠)، و"وحدى فى المنزل" (١٩٩٠)، و"دينيس المؤذى" (١٩٩٣)، "وريتشى ريتش" (١٩٩٤)، و"الصبى الأول" (١٩٩٦)، و"دع الأمر للقندس" (١٩٩٧)، و"مصيدة الوالدين" (١٩٩٨). ومع ذلك فإن هناك أفلامًا قليلة أخذت على نحو جاد دور الأطفال الذى يلعبونه فى حياة الكبار وفى الثقافة بشكل عام، ومن هذه الاستثناءات "الرجل الصغير تيت" (١٩٩١)، و"حرروا ويلى" (١٩٩٣)، و"الدفع مقدمًا" (٢٠٠٠)، و"أنا سام" (٢٠٠١). ومع ذلك استمرت هوليوود فى تقديم أطفال فى قصص خيالية أو حتى عبثية، مثل سلسلة "هارى بوتر"، وسلسلة "أطفال جواسيس" (٢٠٠١-٢٠٠٢-٢٠٠٣)، و"غطاء مستتمر" (٢٠٠٢)، و"القطة فى القبعة" (٢٠٠٣)، و"أمسك هذا الصبى" (٢٠٠٤)، و"سلسلة الحوادث السيئة عند ليمونى سنيكيت" (٢٠٠٤) و"الغميضة" (٢٠٠٥). وأيًا كان السبب، فإن صناعة السينما الأمريكية لا تزال غير راغبة فى أن تعالج القضايا والمسائل الحقيقية فى حياة الأطفال.

انظر أيضًا:

"أفلام الكارتون"، "الأطفال الممثلون"، "أفلام الفانتازيا"، أفلام المراهقين"، "شركة والت ديزنى".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Allen, Robert C. "Home Alone Together: Hollywood and the 'Family Film.'" In *Identifying Hollywood's Audiences*, edited by Melvyn Stokes and Richard Maltby, 109–131. London: British Film Institute, 1990.

De Cordova, Richard. "Ethnography and Exhibition: The Child Audience, the Hays Office, and Saturday Matinees." *Camera Obscura* 23 (1990): 91–106.

Goldstein, Ruth, and Edith Zornow. *The Screen Image of Youth: Movies about Children and Adolescents.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1980.

Jackson, Kathy Merlock. *Images of Children in American Film: A Sociocultural Analysis.* Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1986.

Staples, Terry. *All Pals Together: The Story of Children's Cinema.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

Wojcik-Andrews, Ian. *Children's Films: History, Ideology, Pedagogy, Theory.* New York: Garland, 2000.

كتب هذا الفصل

تيموثى شارى

شيلى

Chile

ولدت السينما فى شيلى عند بداية القرن العشرين، على هيئة مبادرات من المهاجرين الأوربيين الذين كانوا مهتمين بتوثيق الأحداث المحلية. وأول فيلم معروف من شيلى هو "فرقة الإطفاء" الذى تم تصويره وعرضه فى مدينة فالباريزو الساحلية فى عام ١٩٠٢. وكانت شرائط السليولويد التى تعود إلى هذه الفترة وفترات لاحقة قد فقدت بسبب عدم الحفظ، وفى بعض الأحيان بسبب قيام السلطات المعادية بتدميرها العمدى، وقد شهدت الحالة نفسها بلدان مثل الأرجنتين، والمكسيك، لكن المكسيك تتفرد عن هذه البلدان المهمة فى مجال صناعة الأفلام بأنها كانت تعانى دائمًا صعوبة تحقيق مستوى صناعى من إنتاج الأفلام (برغم المستوى المرتفع للتصنيع فى قطاعات اقتصادية أخرى)، والميل إلى الإنتاج المشترك العالمى (الذى لا يعود إلى الأربعينيات)، وتفضيل قوى وغير معتاد للواقعية والأفلام التسجيلية الطويلة، ولأن جزءًا كبيرًا من السينما التشيلية قد تم إنتاجه فى المنفى. ومع ذلك، ومع تنظيم أول مهرجان دولى للسينما الجديدة فى أمريكا اللاتينية" فى فينيا ديل مار فى عام ١٩٦٧، أصبحت شيلى بوتقة لهذه الهيئة السينمائية الوليدة، لذلك يجب دراسة السينما التشيلية فى ضوء مراحل منفصلة فى تطورها، بالإضافة إلى تطور تعريف ما هو "قومى".

تجارب صناعية

بعد الجهود المبكرة التى تعتمد على أفراد، خاصة فى سانياجو، جاءت فترة

قوية من نشاطات صناعة الأفلام الصامتة خلال العشرينيات، فى عشر مدن، لينتج عن ذلك ما يزيد على خمسين فيلمًا حتى عام ١٩٣٠. وتتضمن هذه الأفلام تصويرًا تسجيليًا وروائيًا لشخصيات تاريخية، مثل القائد الشيوعى لويس إيميليو ريكابارين (الذى قام بتصوير جنازته كارلوس بيليجرينى ولويس بيزارو فى عام ١٩٢٤)، ومناضل حركات الاستقلال مانويل رودريجيز (فى "هوسار المميت" - ١٩٢٥ ـ من إخراج بيدرو سيدينا)، بالإضافة إلى أفلام الأنماط التى تتراوح بين حكايات وطنية وميلودرامات وكوميديات من عالم المدن. وحدث الانتقال إلى الصوت فى عام ١٩٣٤ على يد جورجى ديلانو (ولد عام ١٨٩٥) الذى تدرب فى الولايات المتحدة، وكان ذلك مع فيلم "الشمال والجنوب". لكن هذا الانتقال لم يؤد إلى ازدهار صناعى بل إلى انحدار فى الإنتاج (حوالى فيلم واحد كل عام حتى ١٩٤٠). وأنشئت "شركة الإنتاج كورفو" فى عام ١٩٣٨ بواسطة حكومة الجبهة الشعبية، والتى حاولت مقاومة هذا الانحدار بمنح مساعدات لإنتاج الأفلام، وبناء إستوديو فى عام ١٩٤٢، واستلهام النموذج الأرجنتينى الناجح فى استبدال الاستيراد، والذى تم تطبيقه أيضًا فى البرازيل والمكسيك. فعلى النقيض من التصنيع القائم على التصدير فى الكثير من دول العالم النامى، كان ذلك نموذجًا فى التطور الصناعى، واشتهر فى أمريكا اللاتينية عند منتصف القرن العشرين، ويقوم على مقايضة السلع الواردة الباهظة بسلع يمكن إنتاجها محليًا. لذلك كان الإنتاج الجديد يعتمد على الوجود المسبق لسوق محلية، وليس على احتياج خارجى لمنتجات يتم تطبيق الحماية الجمركية عليها. وكانت هذه السياسة تنطبق على آلات التصنيع، والأجهزة المنزلية، والنفط، والمعادن، والمنتجات الخشبية، والسلع غير المعمرة مثل الأحذية والمنسوجات. وانهار إستوديو الأفلام الشيلية فى عام ١٩٤٩، وكانت نتائج ذلك على تطور السينما فى شيلى طويلة المدى، فقد اعتمدت على شركة "سونو" الأرجنتينية فى مجال الخبرة التقنية، كما رحبت بمخرجين من الأرجنتين لإخراج بعض أنماط الأفلام والتى كانت توصف عادة بأنها "فولكلورية".

لقد ألقت هذه التحديات بظلها على فقدان الاهتمام بالأفلام الشيلية بشكل عام فى السوق الناطقة بالإسبانية، بينما سادت الأرجنتين وإسبانيا والمكسيك فى هذه السوق. وجاءت الخمسينيات بنوبة قحط أخرى، إذ شهدت ثمانية أفلام روائية طويلة فقط لمخرجين من شيلى (والذين شكلوا شركة الإنتاج "ديبروسين" لحماية دور العرض الشيلية من هيمنة الأرجنتين)، وخمسة أفلام لمخرجين أجانب. وعند بداية الستينيات، كان ٧٥٪ من التوزيع مملوكًا للولايات المتحدة، كما كانت معظم دور العرض مخصصة للأفلام الأجنبية. وفى ظل هذه الظروف، فإنه من الصعب الحديث عن "نظام نجوم"، برغم أن ممثلين مسرحيين كوميديين مثل لوكا كوردوفا وأولفيدو لوجويا ظهرا فى أفلام الأربعينيات الكوميدية التى أخرجها يوجينو دى ليجوريو (١٨٩٤-١٩٥٢)، ثم ظهرا من بعدهما أنا جونزاليس، وكارلوس مونداكا، ومانولو جونزاليس، وشيلا بون، فى الكوميديات الموسيقية من إخراج خوسيه بور (١٩٠١-١٩٩٤) وآخرين. ووجد الموسيقيون الشيليون منفذًا لمواهبهم فى الأفلام النمطية التجارية، وجاهرت مجلة "إيكران" لكى تقدم تقييمات نقدية نزيهة لتطور السينما الشيلية.

عصر النهضة فى شيلى

فى الخمسينيات والستينيات، بدأت الصحف السينمائية مثل "سينى فورو" و"إيرسيلا" فى الظهور، وظهر جيل جديد من السينمائيين، بدافع من تأسيس "مجموعة السينما التجريبية" فى جامعة شيلى، على أيدى سيرخيو برافو وبيدرو شاسكيل (١٩٥٧)، و"نادى سينما فينيا ديل مار" (١٩٦٢). وكان المخرج المولود فى هولندا يوريس إيفنز (١٨٩٨-١٩٨٩) قد وصل إلى شيلى فى عام ١٩٦٢، (اسمه عند الميلاد جورج هنرى أنطون إيفنز)، وكان متفوقًا فى الشكلين السياسى والشاعرى للسينما التسجيلية، وسجل الصراعات السياسة فى أوربا فى "بوريناج" (١٩٣٤) عن عمال الفحم فى بلجيكا، و"الأرض الإسبانية" (١٩٣٦)، وهو إنتاج مشترك مع إيرنست هيمنجواى عن الحرب الأهلية الإسبانية، وفى أمريكا قدم فيلم "السلطة والأرض" (١٩٤١)، وفى آسيا "قبل الربيع" (١٩٥٨)، وفى كوبا "دفتر

السفر" (١٩٦١). وبعد أن صنع السينمائيون الجدد أفلامًا قصيرة ومتوسطة الطول متأثرة بالسينما التسجيلية، والواقعية الجديدة الإيطالية، والموجة الجديدة الفرنسية، تحول إلى الفيلم الروائي الطويل خلال فترة حكومة فراي الإصلاحية (١٩٦٤-١٩٧٠)، وهو ما شكّل صورة السينما الشيلية سنوات قادمة. وصنع هيلفيو سوتو (١٩٣٠-٢٠٠١) أكثر أفلامه أهمية "النيترات الدموية" (١٩٦٩) عن الحرب بين شيلي وبيرو، قبل أن يخرج للتليفزيون الشيلي خلال حكومة الوحدة الشعبية لسلفادور الليندي (١٩٧٠-١٩٧٣). وأصبح ميجيل ليتين (ولد عام ١٩٤٢) - الذي تعاون مع سوتو وإيفنز - مشهورًا بفيلمه ذي المسحة الواقعية الجديدة "ابن آوي من ناهيلتيرو" (١٩٦٩)، كذلك "الأرض الموعودة" (١٩٧١)، والذي يعيد حكاية التجربة الاشتراكية القصيرة في شمال شيلي في عام ١٩٣٢، وقام راوول رويز (ولد عام ١٩٤١) بتطبيق تجاربه المسرحية الطليعية على السينما، وبعد دراسة صناعة الأفلام في إسبانيا، عاد باتريسيو جوزمان (ولد عام ١٩٤١) إلى شيلي ومعه سيناريوهات، لكنه أكثر التزام بالسينما التسجيلية كرد فعل للحظة التاريخية، وقام بتكوين "مجموعة تيرسير سيني"، والتي سجلت وقائع الأحداث التي أحاطت بانتصار حزب الوحدة الشعبية ثم هزيمته، وذلك في المشروع ذي الثلاثة أجزاء "موقعة شيلي". وعرض هذا المشروع الرائد علميًا في عام ١٩٧٩، وعكس كيف أن الأحداث المعاصرة، والجهد الواعي لرفض الأفلام النمطية التجارية، يمكن أن تؤدي إلى أسلوب حر في التصوير، وجماعية في عملية الإنتاج، كما عبر عن ذلك بيان "سينمائيي الوحدة الجماهيرية" لعام ١٩٧٠.

وخلال تلك الفترة كان هناك اتجاه لتأميم صناعات السينما والتليفزيون، وأعيد افتتاح "شركة الأفلام الشيلية" تحت قيادة المخرج الواقعي باتريسيو كاولين (١٩٢١-١٩٩٩) في عام ١٩٦٥، وبدأت في صنع جريدة سينمائية. وتحت قيادة ميجيل ليتين من عام ١٩٧١ إلى ١٩٧٣، أصبحت الشركة وسيلة حاول من خلالها مجموعات من اليسار السياسي تطبيق النزعة الديمقراطية في الإنتاج والأداء السينمائيين، برغم أن الاختلافات السياسية وعدم الكفاءة أدت إلى الانسحاب الحكومي المؤقت عن الدعم المادي للشركة في عام ١٩٧٢.

وكان للانقلاب العسكرى فى عام ١٩٧٣، بقيادة الجنرال بينوشيه، ودعم من حكومة الولايات المتحدة، آثار مدمرة على السينما الشيلية، فقد أدى الانقلاب إلى توقف ثقافى كامل فى كل مجالات الفنون الإبداعية، ووضعت السلطات العسكرية يدها على شركة "الأفلام الشيلية"، كما أن كل الأفلام التى اعتبروها هدامة تم حرقها، واستمر باتريسيو جوزمان وفريقه فى توثيق أحداث الانقلاب وهى تقع على شاشة التليفزيون الوطنى، وتم تقسيم شريط "موقعة شيلى" على أفراد الطاقم، وهُرب إلى الخارج بكرة وراء الأخرى وهم يغادرون البلاد، وانتشر اعتقال السينمائيين الذين اعتبروا هدامين، وفتشت منازلهم وفرضت الرقابة عليهم، ونتيجة لهذا المناخ المعادى للإبداع والتهميش السياسى، اختار العديد من المخرجين النفى إلى دول أوربا الغربية والشرقية، والاتحاد السوفييتى، والمكسيك، وفنزويلا، وكندا، والولايات المتحدة. وذهب رويز وسوتو إلى فرنسا، وهرب جوزمان وشاسكيل إلى إسبانيا، ووجد ليتين ملاذًا فى المكسيك فى نيكاراجوا، حيث أخرج أول فيلم روائى طويل لنيكاراجوا، وهو "ألسينو والنسر" (١٩٨٢). وهكذا سار الإنتاج الفنى الوطنى إلى طريقين متباعدين: هؤلاء الذين بقوا، وأولئك الذين رحلوا.

المنفى وما بعد المنفى

كانت الأفلام الأولى فى المنفى أفلامًا تسجيلية تركز على إدانة انتهاك حقوق الإنسان بواسطة النظام العسكرى، مثل فيلم راوول رويز "حوار المنافى" (١٩٧٤، فرنسا). وقدم سيباستيان ألاركون (ولد عام ١٩٤٩) فيلمًا مقاومًا للنظام هو "الليل فوق شيلى" (١٩٧٧، الاتحاد السوفييتى)، والذى يدور عن الأيام الأولى للديكتاتورية، فى إدانة للفظائع التى ارتكبت فى الإستاد القومى. كما أن فيلم ميجيل ليتين "بيان شيلى العام"، الذى تم مونتاجه فى إسبانيا، قدم تصويرًا دقيقًا للواقع الاجتماعى فى ظل الديكتاتورية فى عام ١٩٨٦.

وأحد الإنجازات التى حدثت فى المجال السينمائى فى ظل حكومة الوحدة الجماهيرية، بتأكيدها على المشاركة السياسية للمرأة واستخدام الكاميرا ١٦ مم،

كان بروز المخرجات، فكانت مارتا هارنيكر أحد أعضاء جماعة تيرسير سين لجوزمان، وقد ساعدت فى مونتاج فيلم "موقعة شيلى" فى كوبا، كما قدمت أنجلينا فاسكيز تأملاتها عن التعذيب، والاغتصاب، والحمل فى فيلم "شكرًا للحياة" أو قصة امرأة أسيئت معاملتها" (فنلندا، ١٩٨٠)، وقامت فاليريا سارمينتو (ولدت عام ١٩٤٨)، التى قامت بمونتاج العديد بمونتاج العديد من أفلام رويز، بإخراج فيلمها التسجيلى عن الثقافة الذكورية فى كوستاريكا فى فيلم "رجل، عندما يكون رجلاً" (١٩٨٢)، ثم الفيلم الساخر الذى يقوم على المحاكاة "زواجنا" (فرنسا، ١٩٨٤)، وأعمال أخرى، وفى كندا أنتجت ماريلو ماليت (ولدت عام ١٩٤٤) تأملاً فى سيرتها الذاتية فى المنفى "يوميات غير منتهية" (١٩٨٢)، وبعد عودتها إلى شيلى فى عام ٢٠٠٢ صنعت فيلمًا تسجيليًا عن النساء اللاتى "ترملن" بسبب انقلاب بينوشيه، باسم "أن ترقصى وحدك".

وعانت صناعة السينما الوطنية، والمنظمات الداعمة لها فى شيلى، معاناة شديدة بسبب توقف الدعم الذى كانت تتلقاه وتعتمد عليه من الدولة خلال حكومة الوحدة الجماهيرية، وهاجر العديد من السينمائيين إلى الوسائط البديلة للفيديو والتليفزيون، والتى كانت تدعمها الجامعات، والجماعات الدينية، والمنظمات غير الحكومية. وأصبحت شرائط الفيديو أدوات للمقاومة السياسية والثقافية التى يتم توزيعها على نطاق واسع، حتى لو كان التوزيع ممنوعًا. وباستخدام الرمزية، والمجاز، والطرق غير المباشرة الأخرى، بثت الفرق المسرحية "إيكتوس" رسائل سياسية بالفيديو. كما أن الفرقة الأخرى "تيليأناليسيس" (التحليل بالتليفزيون) أنتجت برامج إخبارية توثق الأحداث السياسية والتاريخية المهمة بديلاً للتغطية التى تقوم بها الحكومة العسكرية عبر وسائل الإعلام الجماهيرية. ونجحت المخرجة التليفزيونية تاتيا جافيولا (ولدت عام ١٩٥٦) فى صنع شهادة تسجيلية بعنوان "حيوات عديدة، قصة واحدة" (١٩٨٣) عن النساء الفقيرات فى حى الأكواخ فى أوكاجافيا، وهو الفيلم الذى انتشر فى كل أنحاء العالم من خلال الفيديو. وكان سيلفيو كايوزى (ولد عام ١٩٤٤) من بين مخرجين

قلائل قدموا بشكل منتظم أفلامًا روائية طويلة بعد الانقلاب، فأخرج فى عام ١٩٧٧ "خوليو يبدأ فى يوليو"، والذى اختير "فيلم القرن فى شيلى"، وهو يركز على تدهور الأرستقراطية التشيلية فى بداية القرن العشرين، لكى يقدم انتقادًا ضمنيًا للنظام القمعى المعاصر، ونجح فيلمه "تتويج" (٢٠٠٠) فى أن يحقق له جائزة أفضل مخرج فى مهرجان مونتريال السينمائى فى عام ٢٠٠٢.

وحاول آخرون اختاروا البقاء فى شيلى النضال ضد التعقيد الثقافى وفقدان الذاكرة الذى حدث فى شيلى، سواء خلال الديكتاتورية أو بعدها. وناضلوا من أجل إنهاء ما يسمى "المنفى الداخلى" بإضفاء المعنى على حياة الشيليين الذين أُبعدوا عن المساهمة فى المشروع القومى، ومن أفلام هؤلاء "صورة كامنة" (١٩٨٨) لبابلو بيرلمان، و"الحدود" (١٩٩١) لريكاردو بى لارين، والذى عرض فى "متحف الفن الحديث" فى نيويورك كجزء من العرض المسمى "المنفى الداخلى: أفلام وفيديوهات جديدة من شيلى"، وذلك فى مايو ١٩٩٠. وكان العرض الجوال مهمًا فى تقديم الولادة الثقافية الجديدة للعالم، والتى استبقت سقوط نظام بينوشيه.

وبعد سقوط الديكتاتورية فى عام ١٩٨٩، بدأت صناعة السينما فى التعافى من خلال عملية شديدة البطء وغير منتظمة، بمساعدة الإعانة المالية من منظمات حكومية مثل "الدعم القومى للفنون" (فوندارت) و"كورفو". وعاد الكثير من السينمائيين من المنفى ليواجهوا صعوبات إعادة الاندماج مع المجتمع، ويتأمل فيلم ليتين "الذى ألقته السفينة المحطمة" (١٩٩٤) تجربة العائد من المنفى إلى شيلى بعد عشرين عامًا، فى محاولته التكيف مع المجتمع الذى قسمته صدمة الديكتاتورية، كما أن فيلم "جريجويتو" (سيرخيو كاستيا، ١٩٩٨) يستكشف غرابة العودة من خلال عينى صبى صغير، ويتتبع فيلم الاركون "الندبة" (١٩٩٦) قصة شقيقين يناضلان ضد تعارضها الأيديولوجى بعد عودة أحدهما من موسكو.

وبعد عودة جوزمان إلى شيلى، رغب فى أن يعالج الحقيقة بأن الحكومة ـ خلال السنوات الأولى للانتقال إلى الديمقراطية ـ كانت تشجع سياسة النسيان

بدلاً من مواجهة عنف الديكتاتورية. وفى فيلمه "شيلى، الذاكرة العنيدة" (١٩٩٧) يعلق على كيف تم تحاشى الذاكرة التاريخية بأى ثمن. وعند نهاية القرن العشرين، وبفضل القيادة السياسية لكتلة "التوافق"، وهى تحالف بين الأحزاب بين الوسط واليسار المعتدل، فإن ذكريات الانقلاب أصبح من الممكن تناولها على نطاق واسع.

ويعتبر بعض العائدين من المنفى على تيمات العودة والذاكرة، حتى يمكن للجيل الجديد من السينمائيين ـ الذين لم يعيشوا تجربة المنفى أو الديكتاتورية ـ أن يفهموا تلك المحنة القومية وأحد الأفلام التى تناولت موضوع التعذيب فى ظل النظام العسكرى، وكيف أن الماضى يطارد الحاضر، فيلم "فقدان الذاكرة" (١٩٩٤) من إخراج جونزالو جوستينيانو (ولد عام ١٩٥٥)، وهو الفيلم الذى قوبل بحفاوة نقدية فى المهرجانات السينمائية العالمية، التى كان من بينها مهرجان هافانا. وفيلم جافيولا "رجلى الأخير" (١٩٩٦) يدور حول قصة قمع وخيانة، ويتناول قضية التلاعب فى المعلومات فى كل مستويات المجتمع، وتنتمى سيسليا كورنيخو إلى جيل جديد من السينمائيين، لذلك أعادت بناء تاريخ انقلاب عام ١٩٧٣ من خلال تاريخ عائلتها فى الفيلم التسجيلى القصير "إننى أتعجب من سوف تتذكر عن سبتمبر" (٢٠٠٤). وتقدم أفلام أخرى نظرة نقدية إلى النتائج السلبية للسياسات الاقتصادية التى فرضتها الحكومة العسكرية. ويتناول فيلم إجناسيو أجويرو التسجيلى "مائة طفل فى انتظار قطار" (١٩٩٨)، وفيلم جونزالو جوستينيانو الروائى "حلوى أم نعناع" (١٩٩٠)، قضية الفقر والشاب المهمش فى سانتياجو.

وبينما يناضل السينمائيون الشيليون من أجل صنع أفلام تحقق نجاحًا فى شباك التذاكر فى شيلى، فإنهم يبحثون أيضًا عن مكان فى الدائرة السينمائية العالمية، وحدث تفاعل معقد بين خلق نوع جديد من السرد القومى، الذى يعتمد على الثقافة الشعبية، وإنتاج أفلام روائية طويلة بأسلوب هوليوودى يمكن تصديرها للعالم. إن تلك المسحة "الشيلية" مقصود بها جذب الجمهور الشيلى إلى دور العرض، وتقديم الخصوصية المحلية التى تجذب الجمهور العالمى. وهناك

نجاحات تحققت مثل "المشكلة العاطفية المؤرقة" (١٩٩٩) لكريستيان جالاز، و"جنس بالحب" (٢٠٠٢) لبوريس كويرسيا، و"ماشوكا" لأندريس وود.

وفى غياب نظام للنجوم، فإن معظم الممثلين المشهورين قد حققوا الشهرة بجمعهم لأدوار فى مسلسلات التليفزيون، والمسرح، والأفلام الروائية الطويلة. ومن بينهم تامارا أكوستا فى "ماشوكا"، ودانييل مونيوز فى "المصور الفوتوغرافى"، و"قصص كرة القدم"، وبوريس كويرسيا فى "جنس بالحب" و"التتويج"، وهيكتور نوجويرا فى "تحت الأرض"، وكلوديا دى جيرولامو فى "رجلى الأخير". ومن أهم الشخصيات السينمائية باتريسيو كونتيراراس (ولد فى عام ١٩٤٧) بطل فيلم "الحدود"، فبعد فوزه بجائزة أفضل ممثل فى مهرجان هافانا السينمائى فى عام ١٩٨٧، أصبح معروفًا بتمثيله أفلامًا منتجة فى الأرجنتين والولايات المتحدة.

انظر أيضًا

"السينما القومية"، "السينما الثالثة"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Burton, Julianne. "Nelson Villagra (Chile): The Actor at Home and in Exile." In *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, edited by Julianne Burton, 211–219. Austin: University of Texas Press, 1986.

Chanan, Michael. *Chilean Cinema*. London: British Film Institute, 1976.

Esther, John. "Chile in the Time of the Generals: An Interview with Andrés Wood." *Cineaste* 30, no. 3 (Summer 2005): 67.

Guzmán, Patricio, and Julianne Burton. "Politics and Film in People's Chile: *The Battle of Chile*." In *Film and Politics in the Third World*, edited by John Downing, 219–246. Brooklyn, NY: Autonomedia, 1987.

King, John. *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Revised ed. London: Verso, 2000.

Littín, Miguel. "Film in Allende's Chile." In *The Cineaste Interviews on the Art and Politics of the Cinema*, edited by Dan Georgakas and Lenny Rubenstein, 24–32. Chicago: Lakeview Press, 1983.

Paranaguá, Paulo Antônio. "Of Periodizations and Paradigms: The Fifties in Comparative Perspective." *Nuevo Texto Crítico* 11, no. 21–22 (enero-diciembre 1998): 31–44.

Pick, Zuzana Mirjam. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Ryan, Susan. "Chile: Hasta Cuando? An Interview with David Bradbury," *Cineaste* 16, nos. 1–2 (1987–1988): 76–77.

كتب هذا الفصل

كاثرين إل بينامو

أندريا مارينسكو

راوول رويز

(ولد فى بويركو مونت، شيلى، ٢٥ يوليو ١٩٤١)

درس راوول رويز القانون واللاهوت فى شيلى، ثم صناعة السينما فى مدرسة سانتا فى الأرجنتين فى أواخر الخمسينيات، قبل انضمامه إلى الموجة الثانية من سينما أمريكا اللاتينية الجديدة. وأسهم بشكل كبير فى تطور سينما شيلى فى أواخر الستينيات، ومع ذلك فإن أغلب أفلامه التى تزيد على التسعين فيلمًا قد كتبت وأنتجت فى المنفى. وبرغم أنه لم يعد إلى شيلى بعد نهاية الحكم العسكرى، فإنه ظل منتميًا تمامًا إلى شيلى فى آرائه حول الحداثة والهوية القومية فى تناوله الارتجالى لتصوير أفلامه، وكان تعاونه مع نجوم غير ناطقين بالإسبانية، مثل كاترين دينيف، وجون مالكوفيتش، ومارشيللو ماسترويانى، وتطويره لأفكار "الميزانسين" المتلائمة مع الحساسيات الثقافية الأوربية، كما فى فيلم "فرضية اللوحة المسروقة" (١٩٧٨)، قد أتاحت له التوجه إلى الجمهور العالمى وهو يشير إلى شيلى. وهو معروف تمامًا داخل شيلى بفيلمه الروائى الطويل الأول "ثلاثة نمور حزينة" (١٩٦٨)، وهو استكشاف حر الشكل فى الطقس الاجتماعى الذى يشمل شخصيات غير مثيرة للتعاطف فى أماكن مدنية عادية، وبفيلم "المستعمرة العقابية" (١٩٧٠)، وكلا الفيلمين مصنوع بالتعاون مع "مجموعة السينما التجريبية". والعديد من أفلام رويز تقدم تعليقًا مباشرًا على الظروف الاجتماعية والإصلاح الاجتماعى خلال حكومة الوحدة الجماهيرية.

وكان نشاط رويز كمستشار سينمائى فى حكومة ألييندى قد ساعده على السفر إلى المنفى قبيل العرض الذى لم يتم لفيلمه "يمامة بيضاء" (١٩٧٣). وبعد

استكشاف نشاطه فى فرنسا، عالج الآثار المدمرة لديكتاتورية بينوشيه فى شيلى. وصنع اثنين من أفلامه بالتعاون مع "المعهد القومى للاتصالات السمعية البصرية" (INA)، ولهما نكهة السيرة الذاتية: "المهمة المؤجلة" (١٩٧٧) وهو بالفرنسية، وفيه يفك روابطه مع الكاثوليكية، و"ثلاثة تيجان للبحار" (١٩٨٣) وهو بالفرنسية أيضًا، وفيه إشارة تحية لأبيه القبطان. وفى فيلمه "على قمة حوت" (١٩٨٢) - بالهولندية - يستكشف الهوية القومية والذاكرة من خلال العدسة المزدوجة لكل من المنفى والتجربة الاستعمارية، وكانت رغبته فى مخاطبة جمهور على جانبى الأطلسى (فى أوربا وأمريكا اللاتينية معًا - المترجم) قد قادته إلى لغة شخصية جديدة امتدت بالمعايير الأيديولوجية والجمالية لأعماله لتتجاوز المنظور القومى والمناضل سياسيًا. ومعظم نجاحات رويز على المستوى المهنى تعود إلى استعداده لتقبل الأنماط الفيلمية والأشكال المختلفة لمسلسلات التليفزيون، والأسطوانات، وفيلم الفن، وإلى مهارته على استخلاص أداء مؤثر من الممثلين المنتمين إلى مدارس مختلفة. وفى عام ١٩٦٩ أكد رويز فى مهرجان فينيا ديل مار السينمائى على أن الابتكار الفنى يجب ألا يكون عبدًا للرسائل الدعائية الصريحة والمباشرة، وفى الحقيقة أنه يعبر بالفعل عن سينما متمردة تستعصى على التصنيف وتحويلها إلى سلعة.

مشاهدات مقترحة:

"ثلاثة نمور حزينة" (١٩٦٨)، "المستعمرة العقابية" (١٩٧٠)، "يمامة بيضاء" (١٩٧٣)، "المهمة المؤجلة" بالفرنسية (١٩٧٧)، "فرضية اللوحة المسروقة" (١٩٧٨)، "على قمة حوت" بالهولندية (١٩٨٢)، "ثلاثة تيجان للبحار" بالفرنسية (١٩٨٣)، "الحياة حلم" (١٩٨٦)، "تحليل النسب لجريمة" (١٩٩٧)، "الزمن مستعادًا" (١٩٩٩)، "رابسودية شيلية" (٢٠٠٢)، "أيام فى الريف" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bandis, Helen, Adrian Martin, Grant McDonald, and Raúl Ruiz. *Raúl Ruiz: Images of Passage*. Australia: Rouge Press, 2004.

Burton, Julianne. "Raúl Ruiz (Chile and France): Between Institutions." In *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, edited by Julianne Burton, 181–194. Austin: University of Texas Press, 1986.

Peña, Richard. "Images of Exile: Two Films by Raoul Ruiz." In *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, edited by Coco Fusco, 136–139. Buffalo, NY: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1987.

Pick, Zuzana Mirjam. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Ruiz, Raúl. *Poetics of Cinema*. Translated by Brian Holmes. Paris: Editions Dis Voir, 1995.

كاثرين إل بينامو

أندريا مارينسكو

الصيــن

China

الصين من الدول الرائدة فى العالم فى مجال إنتاج الأفلام الروائية الطويلة، ومع ذلك فإن السينما الصينية غير مشهورة فعليًا فى بقية العالم، فيما عدا حفنة من الأعمال الحديثة لكل من زانج ييمو (ولد عام ١٩٥١)، وتشين كيج (ولد عام ١٩٥٢). لقد أعاقت اللغة حركة الأفلام الصينية، خاصة أن معظم هذه الأفلام لا تحمل ترجمة على الشريط، كما أن الفترة الطويلة التى تم فيها تطبيق الاقتصاد والمخطط والسياسات الاشتراكية، والرقابة الحكومية على الأفلام، جعلت من الصعب عرضها فى الخارج.

وفى عام ٢٠٠٤، صدر عن الهيئة القومية "الإدارة الحكومية للراديو والسينما والتليفزيون (سارفت SARFT) تقرير يذكر أنه تم صنع ٢١٢ فيلمًا، وأن حصيلة شباك التذاكر ١,٥ مليار يوان (١٨٢ مليون دولار)، وأن الأفلام الصينية تشكل ٥٥ فى المائة من السوق، ولكى تتحقق هذه الإنجازات الطيبة كان على صناعة السينما فى الصين أن تجتاز طريقًا صعبًا مليئًا بالعقبات، منذ الحروب الأهلية، والحرب العالمية الثانية، والانتقال من النظام الرأسمالى إلى الاشتراكى، والثورة الثقافية المدمرة (١٩٦٦-١٩٧٦)، وسياسات الولايات المتحدة التى تريد السيطرة على العالم منذ التسعينيات.

وبشكل عام فإن القرن الذى عاشته السينما الصينية ينقسم إلى ستة أجيال من السينمائيين وأفلامهم، ولكل فترة خصائصها المميزة، وبرغم الشكوك التى

تحيط بين الحين والآخر بهذا التصنيف، فيما يتعلق بتداخل الأجيال وعدم وجود تحديد بالغ الوضوح بينها، فإن التصنيف تظل له وجاهته.

البدايات والجيل الأول

دخلت ظاهرة السينما إلى الصين فى عام ١٨٩٦، لكن لم يقم الصينيون بتصوير أول فيلم "جبل دينجون" إلا عام ١٩٠٥. وعبر العقدين التاليين ـ اللذين عرفا باسم "الجيل الأول" ـ عولجت السينما من منظور مسرحى أوبرالى، بالتصوير بكاميرا ثابتة، والوصف خطوة بخطوة لحبكات عادية، وسيطرة للقصة على أداء الممثلين والممثلات. وبرغم أنه عند نهاية هذه الفترة (أواخر العشرينيات) كان هناك حوالى مائة مخرج يصنعون الأفلام، فقد برز اثنان هما زانج شيشوان (١٨٩٠-١٩٥٤) وزينج زينجكو (١٨٨٩-١٩٣٥)، وقليلون آخرون مثل رين بينجنيان، ودان دويو، وتشينج بوجاو، وبو وانشانج، ولى بينجكيان، وهونج شين، ويانج زياوهونج، وشاو زوينج، وسون يو.

وصنع هؤلاء المخرجون أعظم الإسهامات مع أول الأفلام الروائية القصيرة، وهو "زوج وزوجة فى حالة سوء حظ" (١٩١٣) من إخراج زينج زينجكو وزانج شيشوان، وأول فيلم روائى طويل "يان روشوينج" (١٩٢١) من إخراج رين بينجنيان، وأول فيلم مبارزات "حرق معبد زهرة اللوتس الحمراء" (١٩٢٨) من إخراج زانج شيشوان، وأول فيلم روائى طويل ناطق "فتاة سينج سونج" (فتاة تغنى) (١٩٣١) من إخراج زانج شيشوان. وقد صنعت هذه الأفلام فى ظل ظروف صعبة، بأبسط الأدوات وأكثرها بدائية، وبدون تدريب أو خبرة.

وكانت الأفلام ذات التوجه العائلى التى تقتبس قصصها من حياة سكان المدن فى الطبقات السفلى أفلامًا جماهيرية حتى نهاية العشرينيات، عندئذ كان الجمهور يشعر بالملل من حبكات هذه الأفلام الضحلة وغير الواقعية. كان معظمها يتناول قصص حب، وزواج، ومواقف منزلية، وقضايا أخلاقية، وشيئًا فشيئًا ظهرت أفلام تتعرض لقضايا ضاغطة وكئيبة تواجه الصين، وكان من أوائل

هذه الأفلام "زهرة برية" (١٩٣٠)، و"حلم ربيعى فى عاصمة قديمة" (١٩٣٠) ثم فيلم زينج زينجكو "الشقيقتان التوأمان" (١٩٣٤)، وووه يونجانج "الإلهة" (١٩٣٤)، وهذان الأخيران يصوران محنة النساء المعذبات، كما ظهرت أفلام عندما بدأت "رابطة الكتاب اليساريين" فى الاهتمام بالسينما فى عام ١٩٣١، مثل فيلمى تشينج بوجاو "السيل الجارف" (١٩٣٣)، و"ذود قز الربيع" (١٩٣٣)، وفيلم كاى تشوشينج "حياة صيادين" (١٩٣٤)، وهذه الأفلام الثلاثة الأخيرة تتناول الحياة القاسية للفلاحين.

الجيل الثانى

مع حلول الثلاثينيات، تغيرت السينما من كونها مجرد تسلية وترفيه، إلى أن تكون انعكاسًا واقعيًا للواقع الاجتماعى، وبدأ السينمائيون الصينيون أيضًا فى فهم القانون الأساسى للسينما، وهو تجاوز حدود المسرح، وبدأوا فى صنع أفلام درامية معاصرة ذات حبكات مشوقة وأداء يميل إلى جانب الواقعية أكثر من الأسلوبية.

واستمرت هذه الفترة التقدمية حتى أواخر العشرينيات، وأنتجت مخرجين مهمين مثل كاى تشيشونج، وووه يونجانج، وفاى مو، وسون يو، وزينج جونلى، وممثلين وممثلات مثل روان لينجيو، وهو داى، وجين يان، وزاو دان. وأخرج كاى تشيسونج اثنين من أكثر الأفلام إيرادات فى كل من الثلاثينيات ("حياة الصيادين") والأربعينيات ("نهر الربيع يتدفق إلى الشرق")، وصنع أفلامًا متقنة الصنع، وثرية فى المضمون، وعريضة فى خلفيتها الاجتماعية. كما أخرج ووه يونجانج (١٩١٠-١٩٣٥) سبعة وعشرين فيلمًا، من بينها "الإلهة"، وهو فيلم كلاسيكى من بطولة روان لينجيو، وهى أول ممثلة سينمائية تحقق شهرة جماهيرية واسعة، وقامت بتمثيل تسعة وعشرين فيلمًا فى حياة قصيرة لم تتجاوز الخمسة والعشرين عامًا. أما هو داى فهى مشهورة بدور البطولة فى أول فيلم ناطق، وقيامها بدور مزدوج فى "الشقيقتان التوأمان". أما جين يوان - الذى اشتهر بلقب إمبراطور السينما الصينية خلال الثلاثينيات - فقد كان عادةً يلعب دور المثقف.

وبرز الجيل الثانى عندما قامت اليابان بغزو الصين فى عام ١٩٣٧، وكانت أفلامهم مرتبطة بالمقاومة والنضال ضد الإمبريالية. ومن عام ١٩٣١ حتى ١٩٣٧ كانت الأفلام تعكس عادة الكوارث التى حلت بسبب الغزو اليابانى، مثل فيلم سون يو "الطريق العظيم" (١٩٣٤)، وفيلم زو زينجزى "أبناء وبنات فى سنوات عاصفة" (١٩٣٥)، كما أن مرحلة ثانية امتدت من يوليو ١٩٣٧ حتى أغسطس ١٩٤٥، وظهرت فيها أفلام تصور البطولة الصينية ضد العدوان اليابانى، مثل فيلم شى دونجشان "دافع عن وطننا" (١٩٣٨)، ويينج يونواى "ثمانمائة بطل" (١٩٣٨)، وأفلام "فرقة سينما يانان" تحت قيادة الحزب الشيوعى الصينى.

أما أفلام ما بعد الحرب حتى مجىء ماو إلى السلطة فى عام ١٩٤٩، فقد قامت بتحليل الحرب ومراجعتها، وأسباب الانتصار، وركزت على النضال فى حياة الناس العاديين فى الوقت الذى كان فيه الحزب الشيوعى والكومينتانج يتصارعان على السلطة. وفيلم "نهر الربيع يتدفق إلى الشرق" يصور صراعات زمن الحرب، والإهانات التى يواجهها الناس فى فترة ما بعد الحرب، بينما كانت هناك أفلام أخرى مثل فيلم تانج زياودان "فرحة عابرة فى الجنة" (١٩٤٧)، وشين فو "أضواء عائلات عديدة" (١٩٤٨)، وزينج جونلى "غربان وعصافير" (١٩٤٩)، تكشف عن الجوانب المظلمة للمجتمع فى تلك الفترة.

الجيل الثالث

شكل سينمائيو الجيل الثالث جماليات السينما الشيوعية، وخلقوا أعمالاً تظهر عذابات الحروب الثورة الصينية حتى عام ١٩٤٩، والتضحيات التى قدمها للشعب، والحياة والواقع فى الصين القديمة، وأدانوا الظلام الاجتماعى فيها، ومدحوا العمال الذين قاوموا، والتغيرات التى حدثت بعد عام ١٩٤٩، وتأملوا انعكاسها فى الشخصيات والظواهر التى بدت فى الثورة الاشتراكية، واستمرت هذه الفترة حتى عام ١٩٦٦، وبعدها وخلال عقد رعب الثورة الثقافية، عانت صناعة السينما من شبه توقف، فيما عدا القليل من الأفلام المهمة مثل "نجمة حمراء متلألئة" (١٩٧٤)، و"رواد" (١٩٧٤)، و"هايزيا" (١٩٧٥).

ومن بين الأفلام حول من تنبأوا بالثورة وقادوا إليها فيلم تشينج ين "مناضل ذو إرادة حديدية" (١٩٥٠)، وفى إخراج مشترك مع تانج زياودان "من نصر إلى نصر" (١٩٥٢)، وسو لى "فدائيون فى السهول" (١٩٥٥)، وجو واى "دونج كونروى" (١٩٥٥)، وهى الأفلام التى لاقت استحسانًا. وهذا الفيلم الأخير، مع "زانج جا جندى صغير" (١٩٦٣) و"نجمة حمراء متلألئة"، أدت إلى نوعية أفلام تقدم الأطفال باعتبارهم ثوريين، كما أن فيلم زى جين "الكتيبة الحمراء للنساء" (١٩٦١) اعتلى قائمة الأفلام عن النساء. وكانت أكثر الأفلام نجاحًا فى الأفلام الصينية الحديثة عن الحروب المضادة للغزو فيلم زينج جونلى "لين زيزو" (١٩٥٩) عن حرب الأفيون من عام ١٨٣٨ حتى ١٩٤١، وفيلم لين تونج "حرب عام ١٨٩٤" (١٩٦٢).

وكانت الأفلام التى تدين الصين ما قبل عام ١٩٤٩ تحتوى عادة على روح أيديولوجية وفنية مثيرة، ومقتبسة عن أعمال أدبية لأدباء كبار مثل لو زون، وماو دون، ورو شى، ولعل أفضل هذه الأفلام هو فيلم شوى هوا ووانج بين "الفتاة ذات الشعر الأبيض" (١٩٥٠)، وسانج هو شوى "تضحية العام الجديد" (١٩٥٦)، والمقتبس عن رواية بالاسم نفسه للأديب لو زون. وهناك أفلام أخرى مثل فيلم شوى هوا "دكان عائلة لين" (١٩٥٩) عن رواية ماو دون، وشى هوى "حياتى" (١٩٥٠)، وزى جون "شقيقات المسرح" (١٩٦٥)، ولى جون "القنانة" (عبودية الأرض) (١٩٦٣). وتم تقديم القمع الذى عاناه المثقفون فى الصين القديمة فى أعمال مثل فيلم زى تيلى "على عتبة الربيع" (١٩٦٣) والذى يعتمد على رواية رو شى.

وركز العديد من مخرجى الجيل الثالث على الحياة فى الصين الجديدة، وقدموها عصرًا لأشخاص جدد وعوالم جديدة متحدة بحماس من أجل خدمة الثورة الاشتراكية. وتتضمن أفلامهم "الجسر" (١٩٤٩) من إخراج وانج بين، و"رواد" (١٩٧٤) إخراج يو يانفو، وهما فيلمان يصوران بروح عالية تضحيات الطبقة العاملة، وهناك أفلام أخرى تصور الحياة الجديدة فى المناطق الريفية، أو دور "متطوعى شعب الصين" الذين حاربوا فى الحرب الكورية فى بداية

الخمسينيات، مثل "موقعة سانجكومرونج" (١٩٥٦)، و"أبناء أبطال وبنات بطلات" (١٩٦٤).

الجيل الرابع

كان سينمائيو الجيل الرابع قد تدربوا فى مارس السينما خلال الخمسينيات، وعانت حياتهم الفنية بسبب الثورة الثقافية حتى وصلوا إلى سن الأربعين. (لقد وجدوا فترة قصيرة لصنع الأفلام خلال الثمانينيات). ولأنهم عاشوا الثورة الثقافية ـ حين عانى المثقفون وآخرون الاضطهاد، وعانى بعضهم أيضًا التعذيب والنفى إلى الريف لممارسة أعمال يدوية، فإن سينمائيى الجيل الرابع رووا قصصًا عن تجارب كارثية فى التاريخ الصينى، وعن الخراب الذى تسبب عن اليسار المتطرف، وحياة أهل الريف وأفكارهم. ولأنهم امتلكوا النظرية والممارسة، فقد كانوا قادرين على استكشاف قوانين الفن لصياغة السينما، واستخدموا أسلوبًا طبيعيًا بسيطًا وواقعيًا. ومن أفلام تلك الفترة "مطر المساء" (١٩٨٠) من إخراج ووه يونجانج وووه يوجونج، الذى يدور حول سنوات الثورة الثقافية.

وركز مخرجو الجيل الرابع على معنى الحياة، وحول نظرة مثالية للطبيعة الإنسانية، وكان رسم الشخصية مهمًا، وأضافوا لها سمات تعتمد على فلسفة شائعة عن الناس العاديين. وعلى سبيل المثال فإنهم غيروا الأفلام الحربية ليصوروا أناسًا عاديين وليسوا مجرد أبطال، ويرسموا وحشية الحرب من وجهة نظر إنسانية. كما نوعوا الشخصيات وأشكال التعبير الفنى فى أفلام سيرة الحياة. لقد كانت الشخصيات التاريخية والجنود فى السابق هم الموضوعات الرئيسية، وبعد الثورة الثقافية الدولة وزعماء الحزب مثل زو إنلاى (شوين لاى) (١٨٩٨-١٩٧٦)، وسون ياتسين (١٨٦٦-١٩٢٥)، وماوتسى تونج (١٨٩٣-١٩٧٦)، وقدمت حياة المثقفين والناس العاديين، فى "ذكريات بكين القديمة" (١٩٨٢) من إخراج وو ييجونج، و"مزرعتنا" (١٩٨٣) من إخراج زى فاى (ولد عام ١٩٤٢) مع زينج دونجتيان، و"امرأة طيبة" (١٩٨٥) من إخراج هوانج جيانزونج، و"جبال

بـريـة" (١٩٨٦) من إخـراج يـان زويشـو، و"البئـر القـديمـة" (١٩٨٦) من إخـراج وو تيـانميـنـج (ولـد عـام ١٩٣٩)، و"ضبـاح الخيـر يـا بـكـين" (١٩٩١) من إخـراج زانج نوانزين.

وكان تقديم الموضوعات الاجتماعية من التيمات المهمة، مثل الإسكان فى "جار" (١٩٨١) من إخراج زينج دونجتيان مع زو جومينج، وأخطاء المهنة فى "داخل وخارج ساحة القضاء" (١٩٨٠) إخراج كونج ليانوين مع لو زياوا، وكان الجيل الرابع مهتمًا أيضًا بالإصلاح فى الصين، كما يبدو فى "معنى الحياة" (١٩٨٤) إخـراج وو تـيـانمـيـنـج (ولـد عـام ١٩٣٩)، و"زوجـان ريـفـيـان" (١٩٨٣) إخـراج هـو بينجليو، ثم "احتفال بالسنة الجديدة" (١٩٩١) إخراج هوانج زيانزونج، و"امرأة من بحيرة الأرواح العطرة" (١٩٩٣) إخراج زى فاى (ولد عام ١٩٤٢).

ومن الإسهامات الأخرى للجيل الرابع التغيرات التى حدثت فى السرد السينمائى والتعبير بالتصوير السينمائى، وعلى سبيل المثال ففى فيلم "أصداء الحياة" (١٩٧٩) يطور وو تيانمينج مع تينج وينجى الحبكة بجمعها مع كونشيرتو للفيولينة، بما يساعد الموسيقى على تحمل القصة. أما فيلم "ابتسامة الحزانى" (١٩٧٩) من إخراج يانج يانجين فيستخدم الصراع الداخلية وجنون الشخصية الرئيسية كخط قصصى. ومن أجل تصوير المشاهد بشكل واقعى، فقد استخدم السينمائيون تقنيات مبدعة من الالتقاطات الطويلة، والتصوير فى المواقع الحقيقية، والإضاءة الطبيعية (خاصة فى أفلام زى فاى). كما كان الأداء التمثيلى الطبيعى البسيط ضروريًا لأفلام هذا الجيل، وهو الأداء الذى قدمه ممثلون وممثلات جدد مثل بان هونج، ولى زيو، وزانج يو، وتشين تشونج، وتانج جوكيانج، وليو زياوكينج، وسيكين جاوا، ولى لينج.

وكانت مخرجات الجيل الرابع بدورهن ـ مثل أقرانهن من الرجال ـ قد تخرجن من مدارس السينما فى الستينيات، لكنهن تأخرن فى بدء حياتهن الفنية بسبب الثورة الثقافية، ومن بينهن زانج نوازين (١٩٤١-١٩٩٥)، التى أخرجت "شا وو" (١٩٨١)، و"شباب تمت التضحية به" (١٩٨٥)، وهوانج شوكين التى عرفت فى

فيلم "شباب دائم" (١٩٨٣)، وفيلم "امرأة، شيطان، إنسان" (١٩٨٧)، وشى شوجون، التى أخرجت "موت فتاة كلية" (١٩٩٢)، الذى ساعد على الكشف عن الأخطاء الطبية فى المستشفيات، والتى تم حجبها بعد موت طالبة، كذلك وانج هاوى التى صنعت "يا لها من عائلة!" (١٩٧٩) و"شارع الغروب" (١٩٨٣)، ووانج جونرينج مخرجة "مياو مياو" (١٩٨٠)، ولو زياوا مخرجة "فتاة فى رداء أحمر" (١٩٨٥).

الجيل الخامس

أفلام الجيل الخامس هى الأكثر شهرة خارج الصين، وهى الأفلام التى فازت بجوائز عالمية كبرى، وحققت أحيانًا نجاحات تجارية فى الخارج. ومن أهم أبناء هذا الجيل هم خريجو عام ١٩٨٢ من أكاديمية السينما فى بكين: زانج ييمو، وتشين كيج، وتيان زوانجزوانج (ولد عام ١٩٥٢)، ووو زينيو، وهوانج جيانزينج (ولد عام ١٩٥٤) الذى تخرج بعد ذلك بعام.

وخلال أول عقد من عملهم (حتى منتصف التسعينيات)، استخدم مخرجو الجيل الخامس تيمات وأساليب شائعة، وهو الأمر المفهوم فى ضوء أنهم جميعًا ولدوا فى بداية الخمسينيات، وعاشوا الصعوبات خلال الثورة الثقافية، ودخلوا أكاديمية السينما كطلبة كبار ذوى تجارب اجتماعية غزيرة، وشعروا بضرورة تعويض ما فاتهم للوفاء بالمهام المتوقعة منهم. لقد كانوا جميعًا يشعرون بإحساس قوى بالتاريخ، وهو الأمر الذى انعكس على الأفلام التى صنعوها، وكان من أوائل أعمال هذا الجيل فيلم زانج جونزهاو "واحد وثمانية" (١٩٨٣)، الذى يدور فى شمال الصين خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت الأفلام المبكرة لهم تاريخية أيضًا، مثل فيلم تشين كيج "الأرض الصفراء" (١٩٨٤) حول العلاقة بين الحزب الشيوعى الصينى وفلاحى منطقة شاناكسى الشمالية خلال الأربعينيات، وفيلم زانج ييمو "عصير الذرة الحمراء" (١٩٨٧) الذى تناول فترة الحرب الأهلية وحرب المقاومة، وكانت أفلام وو زينيو تتناول الحرب غالبًا، كما فى "معتقد سرى" (١٩٨٥)، و"جرس الليل" (١٩٨٨)، و"لا تبكِ يا نانينج" (١٩٩٥)، واستكشف

هوانج جيانزين موضوع الالتزام السياسى، والمثال الأوضح - على ذلك هو سخريته من البيروقراطية الصينية فى "حادثة المدفع الأسود" (١٩٨٦)، وفحص تيان زوانجزوانج تيمات حول الثقافات الهامشية ومناطق الحدود فى منغوليا الداخلية والتبت، فى فيلم "على أرض الصيد" (١٩٨٤) و"سارق الجياد" (١٩٨٦).

ومن إنجازات الجيل الخامس خلق لغة سينمائية جديدة، ومن أهم سماتها التصوير السينمائى، باستخدام الصورة البصرية لبناء السرد بحركة كاميرا غير تقليدية، وتباين حيوى بين الضوء والظلام، والكادر غير المعتاد، والمونتاج. واستخدموا المجاز والطقوس، وركزوا على الغموض فى رواية القصص، وبشكل عام فإنهم ابتعدوا عن النزعة المسرحية والميلودراما، وفضلوا أسلوبًا بالغ البساطة فى التمثيل، واهتم زانج ييمو بشكل خاص بتكوين اللقطة ورمزية اللون، بما يعكس عمله مسبقًا فى التصوير فى كل من "واحد وثمانية" و"الأرض الصفراء". وفى السنوات الأخيرة، تغير زانج ييمو بدرجة كبيرة، حيث اتجه إلى نمط أفلام فنون القتال المليئة بالأكشن، والتى تجذب الجمهور الغربى، كما فى "البطل" (٢٠٠٢) و"منزل الخناجر الطائرة" (٢٠٠٤). وأدت هذا الأفلام إلى انتقادات معارضة له فى الصين، لكنه تمتع بنجاح كبير فى الصين وخارجها.

الجيل السادس

كما يقول أحد أبناء هذا الجيل، لو يى (ولد عام ١٩٦٥)، فإن تعبير "الجيل السادس" قد يكون مجرد لقب، لكن تعريفه مفتوح بسبب عدم وجود مانفستو مشترك بين أبنائه، أو مدرسة فكرية واحدة، ولدى مخرجى الجيل السادس أذواق مختلفة، وأفلامهم جميعًا تبدو مختلفة. إنهم يميلون إلى الابتعاد عن الأدوار التقليدية للمنشق السياسى، ومصور التاريخ الصينى، والذى يعكس حياة الريف، لكنهم يركزون بدلاً من ذلك على رؤاهم الفنية الخاصة، وأماكن الأحداث فى أفلامهم هى فى الأغلب المدينة، بكآبتها وجفافها القاسى، حيث إن لهم خبرة

قليلة بالصين الريفية على عكس الجيلين السابقين. وأبطالهم هم الناس الهامشيون المعاصرون، الذين يعيشون خارج التيار التقليدى، مثل نجوم موسيقى الروك، والمثليين، والنازحين.

وكان سينمائيو الجيل السادس أنفسهم مهمشين، فقد ولدوا فى الستينيات والسبعينيات، وكبروا فى فترة انتقالية حيث تحللت الأيديولوجيا الشيوعية فى جو اقتصاد السوق الذى ساد الصين. لذلك لم يستخدموا المجاز فى سردهم، وبدلاً من ذلك عبروا عن أنفسهم وعن سكان المدن فى الإحساس بالفقدان، والقلق، والإحباط، فى وجه المدنية سريعة التغير التى تجتاح الصين. والمثال على ذلك هو فيلم وانج زيا وشواى "دراجة الصين" (٢٠٠٠)، وهو قصة نضال رجل ريفى مرتبك لكى يحصل على دراجته ويحافظ عليها فى البيئة الحضرية التى ينتشر فيها الاستغلال والعنف، وأفلام الجيل السادس تستكشف عمق الهويات الشخصية، وتخترق العالم النفسى الداخلى للشخصيات، وبعض الأفلام تتسم بكآبة واقعية، مثل فيلم جيا زانجكى "منصة" (٢٠٠٠)، وزانج يوان "سبعة عشر عامًا " (١٩٩٩)، أو تتسم بالجرأة والقلق مثل وانج كوانان "خسوف القمر" (١٩٩٩)، ولو يى "نهر زوزو" (٢٠٠٠).

وكان أبناء هذا الجيل يعملون أحيانًا فى الأندرجراوند (السينما خارج الأطر الرسمية ـ المترجم)، فقد عرفوا التصادم المباشر مع الرقابة، وتعلموا كيف يتعايشون معها، وعانت أعمالهم الحذف والمنع أو العرض فى عروض محددة. وعلى سبيل المثال فإنه لم يكن مسموحًا للمخرج لو أن يعمل لمدة ثلاثة أعوام، وتم منع فيلمه "نهر زوزو"، وكانت أعمال هذا الجيل محفوفة بالمخاطر وغير مستقرة بسبب الرقابة الحكومية والصعوبات المالية، ومع ذلك فإن العديد من أفلامهم فازت بجوائز فى مهرجانات سينمائية عالمية.

فترة الاقتصاد المخطط

ربما كان الجيل السادس هو آخر مجموعة سينمائيين يمكن تحديد ملامحها،

حيث إنه فى جو اقتصاد مخطط فإنه من غير المنطقى التصنيف إلى الأجيال، حيث يوجد كل أنواع صناعة الأفلام، ويجد المنتجون أن عليهم التدافع لكى يعثروا على رأسمال وجمهور، وقام الدارس شاوى سوف بتحديد أربعة أنماط من صناعة الأفلام فى بداية القرن الحادى والعشرين: المخرجين المشهورين عالميًا، مثل زانج ييمو وتشين كيج، والذين وجدوا القليل من المشكلات فى تمويل أعمالهم، والمخرجين الممولين من الدولة الذين يصنعون أفلامًا تميل إلى دعم سياسة الحزب وتقديم صورة إيجابية عن الصين، والجيل السادس الذى عانى كثيرًا بسبب الظروف الاقتصادية التى تتجه إلى اقتصاد السوق ويناضلون للعثور على المال، والمجموعة الجديدة نسبيًا للسينمائيين التجاريين الذين يسعون فقط إلى النجاح التجارى، ومن الأمثلة على المجموعة الأخيرة فينج زياوجانج (ولد عام ١٩٥٨) الذى يعرض أفلامه فى احتفالات العام الجديد، مثل "مصنع الأحلام" (١٩٩٧)، "كن هناك أو كن صريحًا" (١٩٩٨)، و"آسف يا حبيبى" (٢٠٠٠)، و"جنازة رجل مهم" (٢٠٠١)، وهى أفلام حصدت أعلى الإيرادات منذ عام ١٩٩٧ أكثر من أى فيلم فيما عدا الفيلم المستورد "تايتانيك" (١٩٩٧)، وفينج مخلص لطريقته فى صنع الأفلام "بطريقة الوجبات السريعة"، وهو يفخر بهدفه فى تسلية جمهور عريض وتحقيق النجاح فى شباك التذاكر.

ولقد تركت تلك النزعة إلى السينما التجارية أثرها غير المريح على السينمائيات، حيث إن معظمهن لا يستطعن العثور على الممولين. ومع ذلك، ومنذ الثمانينيات، فإنهن تواصلن إخراج أفلام عن النساء من منظور أنثوى، ويتفادين تمامًا التنميط فى شخصية المرأة الضعيفة المحطمة التى تعتمد على الرجل فى حل مشكلاتها، ومن المشهورات مؤخرًا لى هونج "المعلمة" (١٩٩٩)، و"جريمة قتل بالأسود والأبيض" (٢٠٠١)، إيميلى تانج فى "علاقة زوجية" (٢٠٠٢)، وما زياوينج فى "ذهب الذى كنت الأعز فى العالم بالنسبة له" (٢٠٠٢).

ولقد شهدت صناعة السينما الصينية عددًا من التقلبات الكبرى منذ منتصف التسعينيات، غيرت كثيرًا من البنية التحتية لها. ومنذ بداية التسعينيات كان نظام

الإستوديو قد تحلل فعليًا، لكنه عانى أكثر عندما تضاءل دعم الدولة بشكل حاد فى عام ١٩٩٦. وبدلاً من نظام الإستوديو هناك عدد من شركات الإنتاج المستقلة المملوكة للقطاع الخاص، سواء بشكل مجموعات أو شراكة أجنبية. كما أثر على الصناعة أيضًا تفكيك احتكار "مجموعة الصين السينمائية" على التوزيع فى عام ٢٠٠٢، وبدلاً منها توجد "هوا زيا"، المؤلفة من "مجموعة شانجهاى السينمائية" وإستوديوهات فى المقاطعات، و"مجموعة الصين السينمائية"، و"سارفت". وهناك عامل ثالث غير السينما الصينية هو إعادة فتح السوق السينمائية الصينية أمام هوليوود فى يناير ١٩٩٥، بعد انقطاع دام حوالى نصف قرن. وكان فى البداية مسموحًا باستيراد عشرة أفلام أجنبية "ممتازة" كل عام، لكن الولايات المتحدة ضغطت لمزيد من فتح السوق، وعلقت آمال الصين فى الدخول إلى "منظمة التجارة الدولية" لإجراء مقايضة، ونجحت فى زيادة الرقم إلى خمسين، ومن المنتظر أن يرتفع أكثر.

وهناك تغيرات مهمة أخرى حدثت بعد عام ١٩٩٥ مباشرة. ففى الإنتاج، قلت القيود على استثمار الأجنبى بدرجة كبيرة، فتزايدت الأفلام ذات الإنتاج المشترك على نحو متسارع. وقامت "سارفت" بتطبيق الفحص على البنية التحتية لعرض بعد عام ٢٠٠٢، بهدف تحديث الحالة المتردية لدور العرض المغلقة، وإصلاح القيود المانعة العديدة التى يواجهها أصحاب دور العرض. واندفعت الصين إلى دور العرض المتعددة (مالتى بليكس) والتحول إلى التقنية الرقمية، متفادية الوسائل التقليدية للعرض. وبسبب الربح الهائل المتوقع، فإن الشركات الأمريكية - خاصة إخوان وارنر - أصبحت مشتركة فى دوائر دور العرض فى الصين.

ولا تزال الرقابة مفروضة بشكل صارم، برغم إجراء تعديلات فى العملية الرقابية (خاصة فى الموافقة على السيناريوهات)، وتم وضع نظام التصنيف العمرى. ويمكن الآن عرض الأفلام التى كانت ممنوعة، ويتم تشجيع السينمائيين على المشاركة فى المهرجانات العالمية، ولقد حاولت السلطات الحكومية والسينمائيون مواجهة مشكلات الصناعة بتشجيع المنتجين الأجانب على

استخدام الصين كمكان لصناعة الأفلام، وذلك بتحديث التقنيات، وتغيير إستراتيجيات الدعاية، وتطوير المهنة من خلال إنشاء مزيد من مدارس السينما وإقامة المهرجانات.

إن هذه الإصلاحات السينمائية أنعشت صناعة كانت فى حالة متردية بعد عام ١٩٩٥، وكانت النتيجة أن زاد عدد الأفلام إلى أكثر من مائتين، يحقق بعضها نجاحًا فى العالم وفى شباك التذاكر. لكن لا تزال هناك العديد من المشكلات، مثل فقدان الجمهور الذى ذهب إلى وسائط ونشاطات أخرى، والثمن المرتفع لتذكرة السينما، والقرصنة المتفشية. وبينما تخضع صناعة السينما فى الصين لهوليوود والنزعة التجارية، فإن الاهتمام الأكبر هو أى أنواع الأفلام سوف يتم صنعه، وما هو ما يمكن تحديده منها أنه صينى.

انظر أيضًا:

"هونج كونج"، "السينما القومية".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Berry, Chris, ed. *Chinese Films in Focus: 25 New Takes*. London: British Film Institute, 2003.

Chow, Rey. *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995.

Hu Jubin. *Projecting a Nation: Chinese Cinema Before 1949*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003.

Kong, Haili, and John A. Lent, eds. *Centennial Reflections on Cinematic China*. White Plains, NY: EastBridge, 2005.

Kuoshu, Harry H. *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*. Carbondale: Southern Illinois Press, 2002.

Li Suyuan, and Hu Jubin. *Chinese Silent Film History*. Beijing: China Film Press, 1996.

Marion, Donald J. *The Chinese Filmography: The 2485 Feature Films Produced by Studios in the People's Republic of China from 1949 through 1995.* Jefferson, NC: McFarland, 1997.

Ni Zhen. *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation.* Durham, NC: Duke University Press, 2002.

Semsel, George S., ed. *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic.* New York: Praeger, 1987.

Tam Kwok-kan, and Wimal Dissanayake. *New Chinese Cinema.* New York: Oxford University Press, 1998.

Zhang Yingjin, ed. *Cinema and Urban Culture in Shanghai, 1922–1943.* Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.

———, ed. *Encyclopedia of Chinese Film.* New York: Routledge, 1998.

Zhu Ying. *Chinese Cinema During the Era of Reform: The Ingenuity of the System.* Westport, CT: Praeger, 2003.

كتب هذا الفصل

جون إيه لينت

زو يينج

زانج ييمو

(ولد في زيان، شاناكسى، الصين، فى ١٤ نوفمبر ١٩٥١)

زانج ييمو مخرج، وكاتب سيناريو، ومنتج، وممثل، ومصور سينمائى، وقام - مع تشين كيج - بتحقيق مكانة عالمية محترمة للسينما الصينية. تخرج فى أكاديمية السينما فى بكين، وبدأ حياته المهنية مصورًا سينمائيًا، وجذب الاهتمام بفيلم "واحد وثمانية" (١٩٨٤). وكان أيضًا مصورًا سينمائيًا فى فيلم "الأرض الصفراء" (١٩٨٤)، الذى يعتبر علامة على سينمائيى "الجيل الخامس". وفاز كذلك بثلاث جوائز لأفضل ممثل من مجموعات مختلفة عن دوره فى "البئر القديمة" (١٩٨٧).

بدأ زانج الإخراج بفيلم "عصير الذرة الحمراء" (١٩٨٧)، وبحلول عام ٢٠٠٤ أكمل على الأقل خمسة عشر فيلمًا أخرى، عرض بعضها فى الخارج وحصلت على تقدير نقدى، وقد ترشح فيلم "بطل" (٢٠٠٢) و"منزل الخناجر الطائرة" (٢٠٠٤) لجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم أجنبى.

وتتميز أفلام زانج بالتصوير السينمائى الثرى، وبالتأكيد على الصورة والمجاز لتوصيل الرسائل، وحتى وقت قريب كانت تقدم قصصًا فولكلورية قاتمة مليئة بالشجن والحزن عن حياة الريف، وهى تناول فى الأغلب دأب الإنسان الصينى العادى، سواء كان عائلة فى "أن تحيا" (١٩٩٤)، والتى تحاول فى واقع لا يمكن التنبؤ به بين الأربعينيات والثمانينيات، أو زوجة فى "كيو جو تذهب إلى المحكمة" (١٩٩٢) بحثًا عن العدالة لزوجها الذى أسيئت معاملته، أو شخصية واى مينزى

فى "ليس بواحد أقل" (١٩٩٩)، التى تحاول فى إصرار عنيد تحقيق مهمتها بالحفاظ على فصل طلبتها معًا، أو الأم فى "الطريق إلى المنزل" (١٩٩٩) التى تصر على إعادة جثمان زوجها المتوفى ـ برغم العقبات الهائلة ـ لكى تجرى له طقوس جنازة تقليدية. كما يلعب اللون دورًا مهمًا فى أفلامه، ففى "ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١) هناك سيطرة للون الزفاف الأحمر، الذى يمثل أية زوجة سوف يتم اختيارها لممارسة العلاقة الزوجية، وقطعة القماش زاهية الألوان المعلقة فى مصنع الصبغات فى "جو دو" (١٩٩٠)، والتى تتناقض مع كآبة التعاسة التى تعانيها زوجة شابة خائنة، وعالم الريف زاهى الألوان فى "الطريق إلى المنزل"، والذى يلمح إلى سعادة الوالدين عندما يكونان شابين متحابين.

ويغير زانج أسلوبه أحيانًا، ويصبح ممارسًا يتقن النهاية السعيدة الحزينة، كما فى "زمن سعيد" (٢٠٠١)، و"الطريق إلى المنزل"، وقد انتقل مؤخرًا إلى نمط فيلم فنون القتال المحتشد بالأكشن، مع انقلابات متفردة تختلف عن أفلام الكونج فو التقليدية التى تصنع فى هونج كونج. وقد عاب عليه الصينيون أفلامه الأخيرة، وكتبوا أنها تحتوى على حبكات غير منطقية وشخصيات ضعيفة، وتستهدف بشكل خاص الجمهور فى أمريكا الشمالية، وقد حطم فيلمه "البطل" الأرقام القياسية فى الصين بالنسبة للأفلام الصينية، كما حقق "منزل الخناجر الطائرة" نجاحًا تجاريًا فى كل من الصين والولايات المتحدة.

مشاهدات مقترحة:

"عصير الذرة الحمراء" (١٩٨٧)، "جو دو" (١٩٩٠) "ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١)، "كيو جو تذهب إلى المحكمة" (١٩٩٢)، "أن تحيا" (١٩٩٤)، "ليس بواحد أقل" (١٩٩٩)، "الطريق إلى المنزل" (١٩٩٩)، "زمن سعيد" (٢٠٠١)، "بطل" (٢٠٠٢)، "منزل الخناجر الطائرة" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Gateward, Frances, ed. *Zhang Yimou: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001.

Ni Zhen. *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

جون إيه لينت

زو يينج

تصميم الرقصات (الكوريوجرافى)

Choreography

مهمة فنان الكوريوجرافى ـ أو مصمم الرقصات ـ بالنسبة للفيلم الموسيقى هى تطوير الرقصات والنمر التى تلقى الضوء على قدرات النجوم، وخاصة الراقصين، فى الأماكن التى يحددها المخرج والكاتب فى الفيلم، وبعض هذه الرقصات تساهم فى تقدم الحبكة، لكن العديد من مشاهد الرقص تظهر أيضًا فى أماكن تؤدى فيها رقصات، مثل النوادى الليلية، والمسرح، والمناسبات الاجتماعية.

السياقات السينمائية

بعض مشاهد الرقصات تتضمن الشخصيات والوظائف التى تلعبها فى القصة، وبعض المشاهد الأخرى تقدم راقصين كل وظيفتهم فى الفيلم هى الرقص. إن فيلم "الطريق إلى الأرجنتين" (١٩٤٠) هو قصة حب تدور فى مزرعة بها جياد، وقام بإعداد رقصات الفيلم نيك كاسيل (١٩١٠-١٩٦٨) وجينيفا سوير، وفى عدة نقاط من الفيلم تحضر الشخصيات كرنفالات تحتوى على رقصات جماعية "عرقية"، ونمر صوتية وحركية ذات علاقة بالحبكة تقدمها شارلوت جرينوود (١٨٩٣- ١٩٧٨)، وهى ممثلة شخصية مخضرمة بقفزاتها الراقصة العالية، كما يقدم الفيلم أيضًا ثنائيات مبهرة للأخوين نيكولاس (فايارد، ١٩١٤-٢٠٠٦) وهارولد (١٩٢١-٢٠٠٠) وهما يرتديان التوكسيدو، واللذين يتصادف أن يكونا موجودين فى المكان، ويؤديان رقصات النقر بالأقدام والقفز فوق أحدهما

الآخر على امتداد الساقين، ومعظم الراقصين الزنوج الذين يظهرون (والموسيقيين أيضًا) يظهرون عن طريق "المصادفة"، حتى أنه يمكن حذف مشاهدهم عند عرض الفيلم فى الولايات الجنوبية دون أن يؤثر ذلك على تشويه الحبكة.

وفيلم شركة "إم جى إم" الموسيقى الذى يدور فى عالم الاستعراض "عرض عيد الفصح" (١٩٤٨)، يدور فى نيويورك قبل الحرب العالمية الأولى، وهو نموذج جيد على كيفية ملاءمة مشاهد الرقص داخل الفيلم. صمم الرقصات تشارلز والترز (١٩١١-١٩٨٢)، مع أغنيات لإيرفينج بيرلين (١٨٨٨-١٩٨٩)، وتتراوح النمر بين نمر الفودفيل الناجحة من العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، إلى أغنيات راقصة من الأربعينيات، وبطل الفيلم فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧) مع البطلتين آن ميللر (١٩٢٣-٢٠٠٤) وجودى جارلاند (١٩٢٢-١٩٦٩)، شريكتيه فى عرض صالة الرقص. إن أستير وجارلاند يقومان من برقص فترات ماضية ذى علاقة بالحبكة، والمتفرج يراهما خلال البروفات وعند قيامهما بالعرض، أما نمرة "إن ذلك يحدث فقط عندما أرقص معك" فهى خارج زمن الحبكة، وهى رقصة بطيئة تنتمى تمامًا إلى الأربعينيات، ويؤديها أستير وميللر، كما يقدم الفيلم أيضًا نمرًا خاصة تلائم النجوم، وبها إكسسوارات يستخدمها أستير ببراعة فى نمر خاصة به وحده عندما يرقص مع مجموعة آلات إيقاعية. ومشهد الرقص فوق المسرح يتضمن مؤثرات خاصة لأستير، فهو يرقص رقصة النقر بالأقدام أمام مجموعة من راقصات الكورس اللائى تم تصويرهن بالحركة البطيئة، بالإضافة إلى النمرة الثنائية لأستير وجارلاند فى ملابس الصعاليك، وتحمل عنوان "سر فى الطريق"، وترقص ميللر نمرة "ابعد عنك الأحزان"، وهى نمرة سريالية منفردة تُظهر فيها براعتها فى الدوران وهى تنقر بأقدامها، محاطة بأذرع تلعب على الآلات، وتخرج من ثقوب فى أرضية المسرح.

ورحبت هوليوود فى الأربعينيات والخمسينيات باستقدام مصممى رقصات من النجوم فى برودواى، مثل أنييس دى ميل (١٩٠٥-١٩٩٣)، ومايكل كيد

(ولد عام ١٩١٩). ومسرحية "أوكلاهوما!" لدى ميل تحولت إلى السينما فى عام ١٩٥٥، وتتضمن مشهد باليه الحلم كاملاً، وأعاد كيد بعض مسرحيات برودواى الناجحة، مثل "شبان ودمى" (١٩٥٥)، لكنه صمم أيضًا رقصات أفلام موسيقية جديدة مكتوبة مباشرة للسينما، ففيلم "عربة فرقة الموسيقى" (١٩٥٣) يتضمن باليه مزيفًا، وبعض الرقصات المبالغ فيها على مشهد مجزأ للكوميديا الموسيقية "فاوست"، ونمرتين "مرتجلتين" لمجرد المتعة والضحك. (يضع الكاتب تعبير "مرتجل" بين قوسين، لأن المشهد يبدو كذلك برغم أنه تم تصميمه جيدًا - المترجم). وينتهى الفيلم بالمشهد المبهر "صيد البنات"، وهو محاكاة ساخرة للأفلام نوار البوليسية التى قدمها ماير هامر، وكليشيهات الفيلم الموسيقى عند فريد أستير والفتاة ضئيلة الجسد سيد تشاريس (ولدت عام ١٩٢١)، والتى يقول عنها الشخصية التى يلعبها أستير "أنت فى أجزاء". ومشهد بناء الحظيرة فى فيلم "سبع عرائس لسبعة أشقاء" (١٩٥٤) كان من المشاهد الناجحة التى تضمنها فيلم "هذا هو الترفيه" (١٩٧٤) الذى جمعت فيه شركة "إم جى إم" أفضل هذه النمر من أفلامها - إن كيد يستخدم رقصات المناسبات الاجتماعية، وحركات الأكروبات الأسلوبية، مع أدوات البناء، ليطور نمرة عن "العرائس" وخصومهن من أهل المدينة والحدود الذين اصطفوا على جانبى الإستوديو. إن النساء يصطففن فى المركز، وترقصن بالتبادل مع مجموعتين من الرجال، وقد فهم كيد إمكانات الرقص للشاشة العريضة فهمًا جيدًا حتى أن المشهد يستخدم فى "هذا هو الترفيه" لتوضيح كيفية ملء الكادر فى الشاشة العريضة.

أشهر مصممى الرقصات

برغم أن كثيرًا من الأفلام المبكرة كانت تقدم رقصًا، فإن مثل هذه المشاهد كانت فى العادة فصولاً سابقة الوجود فى أعمال فنية أخرى أو رقصات فى مناسبات اجتماعية. ولم يكن يُذكر مصممو الرقصات فى التيترات، لكن مع تطور السرد فى السينما فى الفترة الصامتة، بدأ مصممو الرقصات فى القيام بوظيفتين، فهناك أفلام ذات حبكات تدور فى عالم الرقص، خاصة تلك التى يتم

تصويرها فى إستوديوهات نيويورك، وهى تقدم فى العادة نجومًا مشهورين وبروفات من تصميم مصممى الرقصات فى برودواى. ففيلم "الطريق الأبيض الكبير" (١٩٢٤) لشركة كوزموليتان يقدم بروفات "حماقات زيجفيلد" مع مصمم الرقص الحقيقى نيد وايبيرن (١٨٩٥-١٩٦١) وهو يصمم الرقص لأنيتا ستيوارت (١٨٩٥-١٩٦١) فى دور ميبل. وفى هوليوود، استخدم المخرجون فرق الرقص فى الصالات أو المدارس من منطقة لوس أنجلس، للإيحاء بالجو الحقيقى، وفى بعض الأحيان يكونون مشهورين، أو حتى يتم الإعلان عن اشتراكهم فى الفيلم. لقد كانت روث سانت دينيس (١٨٧٨-١٩٦٨) وتيد شون (١٨٩١-١٩٧٢) يقودان راقصى فرقة دينيشون فى مشهد بابل من فيلم دى دابليو جريفيث (١٨٩٥-١٩٤٨) المهم "التعصب" (١٩١٦). كما أن راقصة المسارح ماريون مورجان قدمت رقصات تاريخية ملائمة لمشاهد الفلاش باك المتعددة فى فيلم "رجل - امرأة - زواج" (١٩٢١)، وقدم إيرنست بيلشر (١٨٨٢-١٩٧٣) - الذى كان إستوديو لوس أنجلس الخاص به منافسًا فى شهرته لفرقة دينيشون - مشاهد عالم المسرح الراقص فى العديد من الأفلام، مثل "أبطال الشارع" (١٩٢٢). وعمل سيسيل بى دى ميل (١٨٨١-١٩٥٩) مع راقص الباليه الروسى السابق تيودور كوسلوف (١٨٨٢-١٩٥٦) فى معظم أفلامه خلال العشرينيات، ووصل إلى الذروة فى المشهد الذى لا ينسى للباليه الميكانيكى فى فيلم "مدام شيطان" (١٩٣٠).

وعندما انتقلت الشركات السينمائية إلى الصوت بعد عام ١٩٢٧، وبدأت فى صنع استعراضات لتستغل التقنية الجديدة، أحضرت إلى الغرب مصممى الرقصات من برودواى، وبرولوج، وعالم الفودفيل، ليكونوا مستشارين أو مصممى رقصات للأفلام، وهناك العديد من مصممات الرقص اللائى حصلن على فرص قليلة فى بعض أفلام روائية طويلة قبل أن يعودوا مرة أخرى إلى برودواى، برغم أن مصممة الرقص ومخرجة المشاهد الموسيقية فانشون بقيت فى لوس أنجلس، وتولت قيادة مجموعة برولوج الساحل الغربى، وعملت فيما يزيد على عشرة أفلام. أما ألبيرتينا راش (١٨٩٥-١٩٦٧)، والتى كانت متزوجة من المؤلف

الموسيقى ديميترى تيومكين (١٨٩٤-١٩٧٩)، فقد تنقلت جيئة وذهابًا بين برودواى وشركة "إم جى إم". وقدمت الرقصة التاريخية للفيلم الناطق "لا يهمه شىء" (١٩٢٩) من بطولة رامون نوفارو (١٨٩٩-١٩٦٨)، وفيلم "مارى أنطوانيت" (١٩٣٨) من بطولة نورما شيرر (١٩٠٢-١٩٨٣)، وتعاونت مع المخرج إيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧) فى نسخة عام ١٩٣٤ من "الأرملة الطروب". ومن إحدى اللحظات التى لا تنسى من تلك النسخة فائقة النجاح للأوبريت، هى الفالس الدائرى الذى يؤديه أزواج من الراقصين، بينما تبتعد الكاميرا ببطء فى زووم، وقام نجوم الفيلم - الذين كانوا أعضاء سابقين فى فرقة ألبيرتينا راش - بتقديمها لمشروعات خلال الثلاثينيات، ومن بينهم إيليانور باول (١٩١٢-١٩٨٢) فى "لحن برودواى لعام ١٩٣٦" و"روزالى" (١٩٣٧)، وجانيت ماكدونالد (١٩٠٣-١٩٦٥) التى طلبتها لسلسلة الأوبريتات الشهيرة التى قدمتها شركة "إم جى إم"، ومنها "فتاة الغرب الذهبى" (١٩٣٨).

أما المشهورون بأنهم "الأربعة الكبار فى برودواى" - ديف جولد (١٨٩٩-١٩٦٩)، وسيمور فيلكس (١٨٩٢-١٩٦١)، وسامى لى (١٨٩٠-١٩٦٨)، وباسبى بيركلى (١٨٩٥-١٩٧٦) - فقد وجدوا جميعًا مكانًا فى الشركات السينمائية الكبرى، وقد فاز جولد بأول جائزة أوسكار للرقص عن إسهامه فى فيلم "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣)، وهو أول فيلم جمع بين فريد أستير وجينجر روجرز (١٩١١-١٩٩٥). أما فيلكس فقد عاش حياة فنية طويلة مع شركة فوكس للقرن العشرين، وتخصص فى الأفلام الموسيقية التى تدور فى عالم المسرح والفترات الماضية، مثل أفلام سير الحياة "أخوات دوللى" (١٩٤٥)، و"آه يا دميتى الجميلة" (١٩٤٩) عن كاتب الأغنيات فريد فيشر (١٨٧٥-١٩٤٢)، و"فتاة ذهبية" عن ممثلة أواسط القرن التاسع عشر لوتا كرابترى (١٨٤٧-١٩٢٤). وقضى لى معظم حياته الفنية فى يونايتد أرتيستس، ليصمم رقصات فى الميلودرامات وأفلام الويسترن، كما عمل فى أفلام يونيفرسال الكوميدية لأبوت وكوستيللو: باد أبوت (١٨٩٥-١٩٧٤) ولو كوستيللو (١٩٠٦-١٩٥٩). وحققت أفلام بيركلى فى شركة إخوان وارنر مكانة

دائمة له، فقد كان فهمه لتصميم الديكور والمناظر وإمكانات الكاميرا مساعدًا له على تطوير أسلوب ملائم تمامًا للأبيض والأسود. ونمرة تبدأ من مشاهد تبدو مسرحية فى ظاهرها، لكنه يضيف العمق والحركة الجماعية لمشاهد الرقص الرئيسية.

لقد كان لكل إستوديو مصممو الرقص الخاصون به، وكان أغلبهم من الراقصين مصممى الرقصات فى برودواى أو غيرها من فرق الترفيه الشهيرة. وعمل مساعد جولد، هيرميس بان، طوال حياته الفنية مع فريد أستير، ليذكر اسمه فى التيترات باعتباره مصمم رقصات، وطور الثنائيات الشهيرة مع جينجر روجرز، ومجموعة الرقصات الفردية، وتخصص نيك كاسيل فى الأفلام الموسيقية المعاصرة، خاصة لشركة فوكس للقرن العشرين، مثل الأفلام التى قامت ببطولتها سونيا هينى (١٩١٢-١٩٦٩)، كما اشتهر أيضًا بالأفلام الكوميدية، مثل أفلام أبوت وكوستيللو لشركة يونيفرسال، وفى فترة لاحقة أفلام جيرى لويس (ولد عام ١٩٢٦) الكوميدية لشركة باراماونت، وشارك فى العديد من الأفلام، مثل الأفلام الموسيقية لشركة فوكس من بطولة شيرلى تيمبل (ولدت عام ١٩٢٨)، بالمشاركة مع جينيفا سوير، التى وصلت إلى هوليوود بعد أن كانت مصممة الرقص فى "نادى القطن"، النادى الليلى الشهير فى حى هارلم.

وفى تاريخ السينما، كان مصممو الرقص من عالم الباليه أو الرقص الحديث قد أتيح لهم العمل بين حين وآخر فقط. أما أكثر الانتقالات نجاحًا من عالم الباليه (دون المرور بالعمل فى برودواى) فقد كان يوجين لورينج (١٩١٤-١٩٨٢)، الذى اشتهر بباليه "بيللى ذا كيد" لفرقة "باليه كارافان". وتتضمن أعماله السينمائية نمرا مبهرة لسيد تشاريس فى الفيلم الموسيقى "جوارب حريرية" (١٩٥٧)، وفيلم سيرة الحياة "من أعماق قلبى" (١٩٥٤) حول مؤلف الموسيقى الأمريكى سيجموند رومبيرج (١٨٧٧-١٩٥١)، خاصة رقصة سيد تشاريش المثيرة "واحد فقط" مع جيمس ميتشيل (ولد عام ١٩٢٠). أما الفيلم الفانتازى عن دكتور سوس "خمسة آلاف إصبع لدكتور تى" (١٩٥٣) فيظهر بجلاء إبداعه وقدرته على

ملاءمة الحركة مع الأسلوب البصرى، خاصة فى مشهد القبو حيث الموسيقيون المسجونون وآلاتهم الممنوعة.

ويركز فيلم "الشهرة" (١٩٨٠) على راقصين مراهقين فى مدرسة ثانوية لفنون الأداء فى نيويورك، وقام لويس فالكو (١٩٤٢-١٩٩٣) - الراقص الحديث - بتصميم رقصات الفصول الدراسية، والأداء، ونمر "الارتجال" المدهشة. أما مصممة الرقص الحديث توايلا ثارب (ولدت عام ١٩٤٠) فقد عدلت حركاتها الأسلوبية لتوائم جميع المراحل التاريخية، فى تعاونها مع المخرج ميلوش فورمان (ولد عام ١٩٣٢) فى فيلم "شَعْر" (١٩٧٩)، و"راجتايم" (١٩٨١)، و"أماديوس" (١٩٨٤). ووجد ليستر ويلسون (١٩٤٢-١٩٩٣) - الذى تشمل حياته باعتباره راقصًا الرقص الحديث وبرودواى - النجاح باعتباره مصمم رقصات فى أفلام تركز على رقص المناسبات الاجتماعية المعاصر، بدءًا بالديسكو فى "حى ليلة السبت" (١٩٧٧)، إلى رقص هيب هوب فى "شارع الإيقاع" (١٩٨٤)، وقد عمل أيضًا فى الأفلام الكوميدية، مثل سلسلة "هوت شوتس" الساخرة (١٩٩١، ١٩٩٣).

أما جورج بالانشين (١٩٠٤-١٩٨٣) - مصمم الرقصات روسى المولد، والذى أتى بالباليه إلى الولايات المتحدة - فقد اشتهر أيضًا فى الثلاثينيات بأعماله فى برودواى. وقدم الباليه إلى فيرا زورينا (١٩١٧-٢٠٠٣)، وهو الباليه الذى تم تضمينه فى فيلم "حماقات جولدوين" (١٩٣٨)، و"على أطراف أصابعك" (١٩٣٩)، و"كنت مغامِرة" (١٩٤٠). وأكثر أعماله نجاحًا فى السينما، باليه العصابات فى "جريمة قتل فى الطريق العاشرة"، فقد تم إبداعه أولاً لنسخة المسرحية من "على أطراف أصابعك (بواسطة رودجرز وهارت)، ثم امتد إلى الشاشة، وكان الفيلم الاستعراضى الذى يضم العديد من النجوم فى فترة الحرب العالمية الثانية لشركة باراماونت "إيقاع موشى بالنجوم" (١٩٤٢) يقدم باليه من أداء زورينا وتصميم بالانشين، ويدور فى "هذا السحر الأسود القديم"، ونمرة خاصة لمصممة الرقص وعالمة الأنثروبولوجيا الزنجية كاثرين دونام لفرقتها، ولإيدى أندرسون فى بذلته الضيقة ذات السترة الطويلة.

وبالنسبة لجيروم روبنز (١٩١٨-١٩٩٨) ـ مصمم الرقصات فى برودواى الذى أصبح مصمم رقصات باليه لفرقة بالانشين، فإن الانتقال إلى السينما كان أكثر صعوبة، ومشهد "المنزل الصغير للعم توماس" فى فيلم "الملك وأنا" (١٩٥٦) مسرحى، وكأنه تم تصويره من منظور مقاعد جمهور المسرح فيبدو بعيدًا أيضًا. لكنه أضاف حركة الكاميرا إلى حروب عصابات الشوارع فى "قصة الحى الغربى" (١٩٦١) فى مشهد افتتاحى طويل يتبادل فيه كل من مجموعتى جيتس وشاركس المناوشات، والرقص فى النادى الرياضى، لكن باليه الحلم الذى كان فى المسرحية الموسيقية تم حذفه من الفيلم.

وكان بوب فوسى (١٩٢٧-١٩٨٧) قد رقص فى فيلم لجاك كول (١٩١١-١٩٧٤)، ثم تحول إلى تصميم الرقص المسرحى فى "لعبة البيجاما" (١٩٥٧) و"العنة على اليانكى" (١٩٥٨) ?خاصة فى مشهد النزهة "يوم واحد فى السنة"، ومشهد لعبة البيسبول "جو الحافى". وكان مشهد الرقص الكلاسيكى بالقبعات "حرارة البخار" فى "لعبة البيجاما" يقدم على هيئة عرض داخل العرض، وهو مأخوذ عن العرض المسرحى، وكان أشهر أفلامه هو "كباريه" (١٩٧٢) (الذى لم يخرجه فى برودواى)، والذى يقدم أسلوبًا بطيئًا وجنسيًا ومتحديًا فى الرقص كما بدا فى أعماله اللاحقة.

ومعظم الأفلام الموسيقية المتبقية بعد الستينيات قد أعيد إعدادها لمجموعات كورس كبيرة بواسطة أونًا هوايت (١٩٢٢-٢٠٠٥)، مثل "رجل الموسيقى" (١٩٦٢)، و"أوليفر!" (١٩٦٨)، و"ميم" (١٩٧٤)، أو بواسطة فريق مارك برو ودى دى وود مثل "صوت الموسيقى" (١٩٦٥)، وهو الفريق الذى صمم رقصات العديد من المشروعات الجديدة للجمهور العائلى، مثل أفلام ديزنى شديدة النجاح والجماهيرية "مارى بوبينز" (١٩٦٤)، و"تشيتى تشيتى بانج بانج" (١٩٦٨).

وهناك عدد كبير من أفلام موسيقى البوب تم إنتاجها فى عصر الديسكو، بعد نجاح "حمى ليلة السبت"، وأفضلها هو "شحم" (١٩٧٨) و"شحم ٢" (١٩٨٢) وكلاهما من تصميم باتريشيا بيرش، التى قامت بتحديث رقصات بداية

الستينيات دون أن تفقدها نكهتها التاريخية، وشاركت أيضًا فى رقصات المناسبات الاجتماعية لدراسة "تياترو كامبيزينو" لحوادث الشغب العنصرية فى لوس أنجلس فى فيلم "البذلة الضيقة" (١٩٨١)، وفى العديد من الأفلام الكوميدية مثل "كبير" (١٩٨٨)، و"نادى الزوجات السابقات" (١٩٩٦). ووصلت مسرحية "شيكاغو" التى أخرجها فوسى فى برودواى إلى السينما فى عام ٢٠٠٢، من إخراج بوب مارشال وتصميم رقصاته أيضًا.

الأفلام غير الموسيقية

(ملاحظة للمترجم: فى هذا الجزء يصبح معنى "تصميم الرقص" أو "الكوريوجرافى" ممتدًا إلى تصميم مشاهد الحركة والأكشن). فى الأفلام الدرامية تكون مهمة مخرج الرقصات أو مصمم الرقص هى تطوير الحركة التى تلائم الفترة التاريخية، خاصة فى المناسبات الاجتماعية. وعلى سبيل المثال فإن شخصيات الدراما التاريخية قد تُرى وهى تقابل بعضها بعضًا فى حفلات الرقص، وفى الفيلم نوار فى النوادى الليلية. وفى عصر الإستوديو لم يكن يُذكر مصمم الحركة فى التيترات، حتى لو كانت هناك عناصر مهمة تحدث فى الحبكة فى أماكن الرقص، وقد ذكر اسم أنييس دى ميل كمصممة لرقصات فيلم جورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣) "روميو وجولييت" (١٩٣٦)، لكن لم يتم ذكر أحد فى فيلم "جيزيبيل" (١٩٣٨).

وفى أفلام الأكشن تتداخل فى العادة مسئوليات مصمم الرقص، ومصمم المعارك، ومنظم الحركات الخطرة، وفنيى المؤثرات الخاصة. وفى فيلم "المحاربون" (١٩٧٩) كانت النشرة الصحفية تذكر كل مجموعة من الممثلين ببصمتها الخاصة فى الحركة للتفرقة بينها وبين العصابات الأخرى. أما التأثير الهائل لسينما هونج كونج على هوليوود فقد زاد من دور مصمم المعارك، الذى يعد الحركات الخطرة لكنه يحافظ على خصوصية كل شخصية، وأهم مصممى حركات المعارك هو يوين وو بينج (ولد عام ١٩٤٥) المخضرم الذى تعود حياته الفنية فى هونج كونج

إلى السبعينيات. وأعماله التاريخية تشمل فيلم آنج لى "النمر الرابض، التنين المختبئ" (٢٠٠٠)، والجزأين من "اقتل بيل" (٢٠٠٣، ٢٠٠٤)، وثلاثية "ماتريكس" (١٩٩٩-٢٠٠٣)، وفيها خلق معارك بالأيدى، وقفزات فى الفراغ، ومعارك مع نسخ "مستنسخة من الممثلين تم التلاعب بها بواسطة الكمبيوتر للحفاظ على الإيقاع. وصنع كورى يوين مهمات مشابهة فى أفلام "رجال إكس" فى عامى ٢٠٠٠ و٢٠٠٤، وطور أساليب حركة فردية خاصة بسمات كل شخصية وتحولاتها. وفيلم "منزل الخناجر الطائرة" (٢٠٠٤) يذكر فى تيتراته مصممى الحركة، ومنظم للفنون القتالية، ومصمم الرقصات زانج جيانمينج.

انظر أيضًا:

"الرقص"، "الأفلام الموسيقية"، "المسرح"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Altman, Rick. *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Delamater, Jerome. *Dance in the Hollywood Musical*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Feuer, Jane. *The Hollywood Musical*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Stearns, Marshall, and Jean Stearns. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. Revised ed. New York: Da Capo Press, 1994.

Thomas, Tony, and Jim Terry, with Busby Berkeley. *The Busby Berkeley Book*. New York: NY Graphic Society, 1973.

كتب هذا الفصل

باربرا كوهين ستراتاينر

بـوب فـوسـى

(ولد باسم روبرت فوسى، شيكاغو، إيلينويس، فى ٢٣ يونيو ١٩٢٧، توفى فى ٢٣ سبتمبر ١٩٨٧)

لم يكتب بوب فوسى صفة "المؤلف" إلا فى وقت متأخر من حياته الفنية، وكان واحدًا من مصممى رقصات قليلين يمكن التعرف على حركات ووقفات راقصيه بواسطة الجمهور، وبعد حياة ناجحة وإن كانت تقليدية كمصمم رقصات ومخرج للمسرح والسينما، حصل على الشهرة باعتبار أن له أسلوبًا مبتكرًا فى السبعينيات والثمانينيات، وكانت بصمته الخاصة هى رقصة الجاز التى تصبح أكثر حدة بالتركيز على حركات الظهر والفخذين.

عرض فوسى فى الفرق القومية وعلى برودواى قبل أن يوقع عقدًا لشركة "إم جى إم" باعتباره راقصًا فى هوليوود، ولأن مظهره يوحى بشاب صغير فقد كان يظهر على هيئة فتى كورس أو طالب كلية فى أفلام موسيقية حرف (ب)، مثل "أعط الفتاة استراحة أو مهلة" (١٩٥٣)، و"علاقات دوبى جيليز الغرامية" (١٩٥٣). وأعطته هذه الأفلام الفرصة لكى يعرف أكثر عن السينما والحركة من زملاء ومصممى الرقصات مثل جاور شامبيون، وتومى رول، وجوان ماكراكين، وكارول هانى، وكان أهم عروضه مع رول، وهانى، وماكراكين، وآن ميللر فى نمرة "بدءًا من هذه اللحظة" فى فيلم "قبلينى يا كيت" (١٩٥٣). وعاد إلى نيويورك ليصمم رقصات مسرحية "لعبة البيجاما" التى افتتحت فى عام ١٩٥٤، وحققت نجاحًا هائلاً، والطريقة التى أدت بها هان مع راقصين من الرجال باستخدام قبعات سوداء، فى النمرة المثيرة "حرارة البخار"، حققت له الشهرة. وحصل على ست جوائز تونى لتصميم الرقصات، من بينها عن "اللعنة على اليانكى!" (١٩٥٨)،

و"تشاريتى الحلوة" (١٩٦٩)، من بطولة زوجته آنذاك جوين فيردوف، ثم عاد فوسى إلى هوليوود ليصمم رقصات النسخة السينمائية فى "لعبة البيجاما" (١٩٥٧)، و"اللعنة على اليانكى!" (١٩٥٨)، و"تشاريتى الحلوة" (١٩٦٩)، وهى الأفلام التى أخرجها أيضًا.

وجاءت انطلاقته الفنية فى فيلم "كباريه" (١٩٧٢) باعتباره مصمم رقصات ومخرجًا، وفيه حول بؤرة هذا الفيلم الموسيقى إلى الشخصيات الشابة فى ألمانيا الثلاثينيات، ولعب ليزا مينيللى دور سالى باولز، وتغير الدور من فتاة غير موهوبة تريد أن تكون راقصة، إلى نجمة مليئة بالحيوية فى مشاهد لا تنسى مثل "رجلى"، وفيه ترقص على كرسى، وحوله، وفوقه، وهى ترتدى جوربًا شبكيًا وقد مدت ساقيها، كما قام بإعداد العرض التليفزيونى الخاص لمينيللى والذى يحمل اسم "ليزا بحرف الزاى" (١٩٧٢)، والعرض المسرحى "ليزا" (١٩٧٤).

وامتدت أسلوبيته فى استخدام أجساد الراقصين فى العرض الموسيقى المسرحى "شيكاغو" (١٩٧٥) من بطولة فيردوف، وهو العرض الذى أعيد بعد ذلك فى برودواى ثم تحول إلى السينما فى عام ٢٠٠٢. وكان فيلمه الوحيد بدون رقصات هو "لينى" (١٩٧٤)، وهو دراسة شبه تجريدية حول الممثل الكوميدى المثير للجدل لينى بروس، واستمر فوسى فى تجاربه فى العروض الموسيقية مع العرض المسرحى "الرقص" (١٩٧٨) الذى طوره وأخرجه وصمم رقصاته، ثم فيلم "كل هذا الجاز" (١٩٧٩) الذى أخرجه وصمم رقصاته واشترك فى كتابته، ويعتقد الكثيرون أنه فيلم شبه سيرة ذاتية، وهو يدور عن عالم المسرح مع حبكة عن أزمة صحية لمخرج العرض، وبرغم أنه كانت هناك تجارب مسرحية لهذا الخط التقليدى من الحبكة قبل ذلك، فإن التناول الأسلوبى فى هذا الفيلم جعله يستحق المقارنة مع فيديريكو فيللينى، ومثل نسخته فى "كباريه"، فإن "كل هذا الجاز" يمزج بين الواقع والأداء المسرحى، وفى الوقت ذاته يلعب لعبة مع التتابع الزمنى وتوقعات المتفرج.

مشاهدات مقترحة

باعتباره مصمم رقصات مصمم رقصات: "لعبة البيجاما" (١٩٥٧)، "اللعنة أيها اليانكى!" (١٩٥٨)، "كيف تنجح فى البيزنيس دون أن تحاول حقًا (١٩٦٧)، وباعتباره مخرجًا ومصمم رقصات: "تشاريتى الحلوة" (١٩٦٩)، و"كباريه" (١٩٧٢)، وباعتباره كاتبًا ومخرجًا ومصمم رقصات: "كل هذا الجاز" (١٩٧٩)، وباعتباره مخرجًا: "لينى" (١٩٧٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Gottfried, Martin. *All His Jazz: The Life and Death of Bob Fosse*. New York: Bantam Books, 1990.

باربرا كوهين ستراتاينر

التصوير السينمائى

Cinematography

فى الأيام الأولى للسينما، قبل سيطرة الشكل الروائى لها، كانت معظم الأفلام يصنعها المصور فقط. ففيلم مثل "تغذية طفل" أو "غداء الطفل" (١٨٩٥)، لأوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى لوميير (١٨٦٤-١٩٤٨) نموذج مذهل للتكوين والحركة، ومنذ اللقطة الثانية فى فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣) الذى صنعه إدوين إس بورتر (١٨٦٩-١٩٤١) لإديسون، يمكن للمرء أن يرى - فى تصوير القطار وهو يعبر على برج المياه حيث اختبأ اللصوص - تأثير عين مصور مدرب جيداً، حساسة لأقل تغيرات الضوء والظل، ومدربة على تكوين كادر جميل ومتوازن من الناحية السينماتوغرافية. إن هذا مثال دقيق على فوتوغرافيا الحركة بالأبيض والأسود مع طيف ثرى من الرماديات المتوسطة بينهما، وأسود كثيف وغنى، ومناطق ساطعة كاللؤلؤ حيث تقع أشعة الشمس. بعد ذلك اجتمع بورتر مع المخرج جيه سيرلى دولى (١٨٧٧-١٩٤٩) فى إستوديو إديسون، كما اجتمع بيللى بيترز (١٨٧٢-١٩٤٤) فى شركة بيوسكوب وبيوجراف الأمريكية مع دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) الذى بدأ حوالى عام ١٩٠٨، وقال كل من بورتر وبيترز إنهما كانا مسئولين وحدهما عن كل عمل الكاميرا، وتحميض النيجاتيف، واختيار الموقع، وإدارة الممثل.

وبعد أن بدأ عصر المخرج، كان للمصور السينمائى (الذى يطلق عليه فى بريطانيا "مصور الإضاءة"، وفى أمريكا "مدير التصوير") مسئولية محددة فى تجسيد المشاهد السردية على الفيلم، وبالإضافة إلى تحريك الكاميرا باليد فى

البداية ثم بعد ذلك بالطاقة الكهربية، فإن هذه المسئولية تشمل تصميم الإضاءة لكل لقطة، واختيار الفيلم الخام ومعدات الكاميرا، وتشغيل هذه المعدات وصيانتها (فيما بعد كان ذلك يتم بالتعاون مع إدارة - أو قسم - الكاميرا فى الإستوديو)، واختيار إعدادات التعريض وحركات الكاميرا، وطبع الفيلم بعد تعريضه.

وعندما تزايد تقسيم العمل فى إستوديوهات هوليوود خلال الثلاثينيات، كان المصورون السينمائيون يعملون مع من يقوم بشحن الكاميرا بالفيلم الخام، ومشغلى الكاميرا، وعمال الكهرباء، والمسئولين عن ضبط العدسة، وتكوين فرق بين المصورين السينمائيين والمخرجين الذى كان واضحًا فى تلك الفترة لا يزال مستمرًا حتى اليوم، كما يبدو من الشراكة الطويلة بين المصور السينمائى بيرت جلينون (١٨٩٣-١٩٦٧) والمخرج جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، وجوزيف ووكر (١٨٩٢-١٩٨٥) وفرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وراسيل ميتى (١٩٠٦-١٩٧٨) ودوجلاس سيرك (١٩٠٠-١٩٨٧)، وروبرت بيركس (١٩١٠-١٩٦٨) وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، وسفين نيكفيست (ولد عام ١٩٢٢) وإنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨)، وألين دافيو (ولد عام ١٩٥١) ثم يانوش كامينسكى (ولد عام ١٩٥٩) مع ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، وإيرنست ديكرسون (ولد عام ١٩٥١) مع سبايك لى (ولد عام ١٩٥٧). إن تكوين مثل هذه الفرق يمنح فرصًا للمخرجين بالاشتراك بقوة فى أسلوب وحرفة المصور السينمائى، وهناك العديد من المخرجين - مثل هيتشكوك وجيرى لويس (ولد عام ١٩٢٦) - يعملون من خلال معلومات دقيقة عن العدسات، والمرشحات (الفلاتر) وحركات الكاميرا والإضاءة، وهناك مخرجون كانوا فى الأصل مصورين سينمائيين، مثل جوزيف فون ستيرنبيرج (١٨٩٤-١٩٦٩)، ونيكولاس رويج (ولد عام ١٩٢٨)، وهاسكيل ويكسلر (ولد عام ١٩٢٦)، وروبرت رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨)، وإيرنست ديكرسون، ويان دى بون (ولد عام ١٩٤٣).

و"الجمعية الأمريكية للمصورين السينمائيين"، (التى تعرف اختصارًا بالحروف الثلاثة (ASC) التى بدأت تظهر فى تيترات الأفلام منذ أن وضعتها مارى

بيكفورد (١٨٩٣-١٩٧٩) بعد اسم تشارلز روشر (١٨٨٥-١٩٧٤) فى أفلامها)، هذه الجمعية تكونت فى عام ١٩١٩ من خلال اتحاد بين "نادى كاميرا السينما" فى نيويورك، و"نادى ستاتيك" فى لوس أنجلس. أما "الجمعية البريطانية للمصورين السينمائيين (BSC) فقد تكونت فى عام ١٩٤٩ على أيدى بيرت إيزى وأربعة وخمسين زميلاً، وتكونت "الجمعية الكندية للمصورين السينمائيين (CSC) فى عام ١٩٥٧.

تكنيك المصور السينمائى

عادة يكون من الصعب على المتفرج الذى لا يعرف الكثير عن التقنيات أن يدرك أنه بالرغم من أن العين فى الحياة اليومية تكيف نفسها مع تغيرات الإضاءة لتصنع "صورة" معقولة للواقع فى ظل معظم ظروف الإضاءة، فإن الكاميرا - حتى أغلاها وأعقدها - مثل ميتشيل بى إن سى ٣٥ مم، أو إيكلير، أو أريفلكس، أو آتون ١٦ مم - لا تستطيع أن "ترى" إلا ما يكون الفيلم الخام الموضوع فيها حساسًا بما فيه الكفاية لكى يسجل ما هو أمامه فى إضاءة كافية وملائمة. وعلى الشاشة، فإنه حتى الظلام، والظل، والعتمة، والضباب، تحتاج إلى إضاءة ملائمة ومضبوطة لكى تظهر بصريًا. ببساطة فإن منع الضوء عن جزء من المشهد سوف ينتج منطقة من النيجاتيف لم تتعرض للضوء، وليست منطقة سوف تبدو ثرية بنسيج مميز من الظلام. وعلى سبيل المثال فإن المشهد المظلم فى فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨)، حيث يتم تعذيب جراندى (أكيم تاميرون) ويُقتل على يد هانك كوينلان (أورسون ويلز)، يظهر إنجازًا نموذجيًا فى التصوير السينمائى، حيث إنه حتى العتمة فى تلك الغرفة القذرة فى "موتيل" حيث يدور الحدث، يصنع المصور السينمائى راسيل ميتى طيفًا كاملاً وثريًا من الرماديات المتوسطة، وموضوعية ذات نسيج خشن.

وعادة ما يعتبر من المسلمات تكوينات الكادر الرقيقة بالضوء، التى يمكن أن تحرك العين بشكل متوازن من خلال المونتاج، وعندما تجلس، وتغلق الصوت

لتشاهد المشهد الذى صوره ألين دافيو للمطاردة بالدراجة فى فيلم سبيلبيرج "إى تى" (١٩٨٢)، سوف تشعر بالدهشة والإعجاب من تكوينات الشاشة الدقيقة، واستخدام الإضاءة وحركة الكاميرا لتحريك العين من لقطة إلى أخرى دون أى جهد، وكثيرًا جدًا فى الأفلام التى يتم تصويرها بشكل مرتجل، يُستخدم شريط الصوت لتنعيم القطع المونتاجى بين اللقطات التى لا تتطابق جيدًا، ومنذ الأيام الأولى للفيلم الروائى فى شكله البدائى، ومنذ الثلاثينيات عندما أصبح هذا الشكل أكثر تعقيدًا، فإن إحدى وظائف الإضاءة السينمائية كانت هى أن تدل المتفرج على التركيز على المادة السردية المركزية وتفاصيل المشهد. فمن المجال البصرى المتاح كله يتم اختيار مادة محددة بتلك الطريقة من أجل التأكيد الدرامى. وعلى سبيل المثال، وفى نهاية فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، هناك زحافة جليد لطفل يتم التركيز عليها من بين كومة من الأشياء، وتلقى فى نيران موقد. إن كاميرا جريج تولاند (١٩٠٤-١٩٤٨) تتحرك فى حركة زووم إلى باب الموقد لكى تلتقط الزحافة والنيران تلتهمها، وبسبب الظلام المحيط بها، وقوة إضاءة لهيب النيران، فإنه كان من الضرورى استخدام ضوء رئيسى على الزحافة لكى تكشفها عين المتفرج، باعتبارها شيئًا خاصًا فى مجال بصرى مضاء بالفعل.

وبالإضافة إلى التخطيط مع المخرج ومصمم مناظر الفيلم قبل التصوير، فإن المصور السينمائى يعمل بشكل متعاون خلال مرحلة التصوير الفعلى، إذ يجب بناء الديكورات أو اختيار مواقع التصوير لتتوافق مع احتياجات المصور، وعلى الأقل ما يتصوره فى ذهنه عن هذه الاحتياجات. وعلى سبيل المثال أن يكون متحركًا بحيث يمكن إزالته بسهولة لكى يتم التقاط لقطة تعبر عن وجهة نظر لشخصية ما، وهناك فى فيلم "الحبل" (١٩٤٨) لهيتشكوك ديكور شقة أعزب أعلى عمارة، وكل حوائط الديكور يمكن تحريكها، حتى يستطيع المصوران جوزيف فالنتين (١٩٠٠-١٩٤٩) ووليام فى سكول (١٨٩٧-١٩٧٦) تصوير لقطات تمتد إحدى عشرة دقيقة كاملة، بحركة كاميرا متصلة وبدون أية قطعات مونتاجية ملحوظة.

وعلى النقيض فإن كلينت إيستوود (ولد عام ١٩٣٠) يفضل استخدام الحوائط المتحركة، لذلك فإن المصور - مثله مثل شخصيات الفيلم يكون موجودًا دائمًا داخل الموقف، حيث يجب عليه أن يجد وجهة نظر "طبيعية"، والمصورون لا يعملون دائمًا بديكورات مركبة داخل بناية أو موقع تصوير، ففى فيلم سبايك لى "اركب الأتوبيس" (١٩٩٦)، كان لدى المصور إيليوت دافيز حافلة مجهزة، حيث توجد مصابيح إضاءة خلف المقاعد، وتتحرك الكاميرا على قضبان مركبة فى رفوف الأمتعة.

ومثلما هو الحال مع معمار الديكور، فإن ألوان الديكور والأزياء تؤثر فى اختيار الإضاءة والفيلم الخام. لقد كان مشهد الباليه الختامى فى فيلم "أمريكى فى باريس" (١٩٥١) يتطلب انتقالات غريبة ومسرحية بإضاءة زائدة وملونة، وحيث إنه لم يكن هناك عمل سوف يتم بصريًا فى المعمل، فإن كل الانتقالات كان يجب أن تتم بإضاءة الديكور. ومن أجل الحصول على مؤثرات لونية قوية ومشبعة، فإن مدير التصوير جون آلتون (١٩٠١-١٩٩٦) استخدم فيلم خام ملونًا مع إضاءة تطابق التصوير بالأبيض والأسود، وكل من المخرج والمخرج المساعد - وإحدى مهامهما هى وضع خطة فعالة لجدول التصوير - يجب أن يتعاون تمامًا لضمان أن الإعدادات المعقدة سوف يتم تحقيقيها عمليًا من حيث حدود الميزانية.

وهناك فريق من عمال الكاميرا grips يعملون تحت إدارة مدير إدارة التصوير، لنزع بعض أجزاء الكاميرا (تغيير العدسات مثلاً - المترجم) أو القضبان التى تتحرك عليها، وإعداد معدات التصوير، وتحريك الكاميرا والقضبان خلال التقاط اللقطة، ولرئيس عمال الكاميرا Key grip مسئولية رئيسية فى تحريك الكاميرا، وهناك حالة مدهشة نرى فيها نموذجًا عمليًا على براعة تكنيك عامل الكاميرا فى مشهد الحفلة من فيلم هيتشكوك "مارنى" (١٩٦٤)، حيث يصور روبرت بيركز من نقطة فى الشرفة التى تطل على بهو متسع فى منزل بالضيعة، حيث يوجد عشرات من الضيوف فى ملابسه الفخمة. إن جرس الباب يدق المرة

بعد الأخرى، ويقوم رئيس الخدم بفتح الباب للضيوف المختلفين، وتتحرك الكاميرا فى لقطة كرين (رافعة) واحدة ناعمة مع تغيير البؤرة بشكل دقيق، وتستمر الحركة عشرين قدمًا إلى مستوى الأرض، وأربعين قدمًا إلى الأمام، حتى تستقر على وجه سيدنى مات (مارتين جيبل)، آخر من يريد أحد أن يراه فى هذه الحفلة، وهو يقف بشكل عنيد على الباب.

أما الفريق الآخر فهو عمال الكهرباء والإضاءة gaffers، ورئيسهم يحمل لقب "أفضل صبى" best boy ، وهذا الفريق مهمته فك وتركيب وإعداد وضبط وتحريك كل معدات الإضاءة، ومن التحديات الفاتنة من الناحية العملية لعمال الكهرباء والإضاءة كان مشهد "الاستيقاظ" فى فيلم جيرى لويس "رجل السيدات" (١٩٦١)، فى هذا المشهد تُظهر كاميرا والاس كيلى غرف نوم مشتركة لسيدات ورجال، غرفة بعد أخرى، فى منزل ضخم، ثم تتراجع الكاميرا لتراهم وهم يخرجون من غرفهم، ويسيرون فى الردهات حتى السلالم، التى ينزلون عليها إلى غرفة الإفطار، ثم تتراجع الكاميرا أكثر لكى توضح أن هذا يحدث فى كل الطوابق فى وقت واحد، وتستمر فى تراجعها لتوضح البناء كله كأنه بيت عملاق للدمى، ويستمر التراجع حتى يظهر الإستوديو كله. إن كل هذه المناطق، بدءًا من الإستوديو حتى الغرف، يجب أن تكون إضاءتها متسقة، إذ يجب أن تتلاءم الغرف مع التصوير بخام التكنيكلر، ولا تتأثر فى الوقت ذاته بالإضاءة العالية جدًا التى تُلقى على كامل الديكور.

ومشغل الكاميرا camera operator يعمل تحت قيادة مدير التصوير، فى إدارة الكاميرا خلال اللقطات، ويساعده شخص أو أكثر مهمته ضبط بؤرة العدسة، يجب عليه أن يقيس المسافة بين العدسة والممثل، ويحدد جدول العدسات المطلوبة للقطة، ويحافظ على بؤرة العدسة مضبوطة خلال اللقطة، ومن حق مدير التصوير وحده مع فريقه النظر من خلال محدد المناظر viewfinder فى الكاميرا، برغم أن لوائح اتحاد المصورين فى الولايات المتحدة تمنع مدير التصوير من التشغيل الفعلى للكاميرا.

يتعاون مدير التصوير مع المخرج فيما يخص الرؤية المطلوبة لكل مشهد، وعليه أن يوجه تعليمات الإضاءة، ويختار الفيلم الخام، ويختار العدسة. وتتراوح العدسات بين العدسات واسعة الزاوية قصيرة البؤرة (من ٨ مم إلى ٣٠ مم)، والعدسات "العادية" متوسطة المدى (٥٠ مم)، والتليفوتو بالغة الطول، وكلما زاد طول العدسة. فإن الصورة فى البؤرة تظهر كما لو كانت ذات مستوى واحد. فى مشهد الذروة من فيلم "الخريج" (١٩٦٧)، يجرى بنجامين (داستين هوفمان) على رصيف ضاحية فى اتجاه الكاميرا، ليتحول فى اللحظة الأخيرة للاندفاع بعيدًا عن الكاميرا إلى كنيسة لإيقاف مراسم زفاف. اللقطة هنا يتم تصويرها بعدسة بالغة الطول، فيبدو بنجامين كأنه يطفو فى الكادر، فبرغم أننا نرى ساقيه تجريان بعنف، فإنه يبدو كما لو أنه لا يقترب منا، وهو الاقتراب الذى كان سيكون واضحًا لو تم تصويره بعدسة عادية، والتأثير الجمالى هو أنه برغم أنه يجرى بسرعة فإنه لا يقترب منا أو من الكنيسة، وعندما يغير اتجاهه فجأة ليجرى بعيدًا عن الكاميرا، يفاجأ المتفرج (سعيدًا بهذه المفاجأة) بأنه مع الحركة البانورامية التى تتبعه فإن بنجامين قد نجح فى مسعاه فى النهاية، ولأنه بعد لحظات قليلة سوف يوقف زفاف محبوبته على رجل آخر، فإن لقطة التليفوتو تلك تجعل المتفرج يشارك بنجامين فى إحباطه المؤلم الذى يعانيه فى هذه اللحظة، وفى الوقت ذاته تجعل المتفرج جاهزًا للإحساس بالراحة والتخلص من القلق.

وللعدسات القصيرة ثلاثة تأثيرات فى التصوير. التأثير الأول هو لقطات الزاوية الواسعة تحتاج إلى إضاءة أكبر من لقطات العدسة ٥٠ مم، وكلما اتسعت العدسة (وقل بعدها البؤرى) احتاجت إلى مزيد من الإضاءة، والتأثير الثانى هو أنه بالتصوير بالعدسة الواسعة يجب أن تكون الكاميرا قريبة نسبيًا من الموضوع الذى تصوره، حيث إن المكان يبدو كأنه يمتد إلى الخارج من مركز الكادر، والتأثير الثالث هو أن الزاوية الواسعة تحقق تشوهًا من المركز إلى أطراف الكادر، فالوجه

الذى يتم تصويره بعدسة واسعة يبدو ذا تقاطيع حادة، فالأنف أكثر بروزًا، والعينان متباعدتان أكثر مما يبدو فى لقطة ٥٠ مم، والكثير من لقطات فيلم ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) "برتقالة آلية" (١٩٧١) من عدسة واسعة، لذلك فإن الشخصيات تبدو كاريكاتورية، والحدث غريبًا وأقرب إلى السيرك.

واختيار الفيلم الخام هو أيضًا إحدى الوسائل التى يمكن بها للمصور السينمائى تحقيق تأثير سينمائى. وشريط السينما هو شريط من مادة أسيتات (خلات) السليولوز، مغلف بمستحلب من الهاليدات الحساسة للضوء، وهذا المستحلب موضوع فى حبيبات دقيقة أو كبيرة نسبيًا، وكلما كانت الحبيبات أدق كان الفيلم أكثر حساسية للضوء - وبالنسبة للون، فإن هذه الحساسية تستجيب للضوء حسب الطيف الضوئى، خاصة أشعة الأحمر الأرجوانى (أو الفوشيا magenta)، والأصفر، والأزرق الداكن (eyan) والتى تنتج فى الصورة النهائية ألوان الأخضر والأزرق والأحمر). والاستجابة للفوشيا هى الأكثر حساسية للضوء، وباستخدام المرشحات فإن هذه الطبقة اللونية يمكن التحكم فيها بشكل منفصل خلال الطبع (بتكنيك يعرف باسم "توقيت اللون")، لتحقيق التباين، وبدرجة ما لزيادة إظلام الصورة. وفيلم الأبيض والأسود دقيق الحبيبات، الذى بدأ استعماله فى الموجة الجديدة الفرنسية فى بداية الستينيات يسمح بالتصوير فى الشارع خلال الليل، وفى ظروف إضاءة محدودة، وفى فيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥)، أراد ستانلى كوبريك من مدير التصوير جون ألكوت (١٩٣١-١٩٨٦) أن يحاكى إضاءة الشموع فى القرن السابع عشر، لذلك لم يستخدم إضاءة كهربية خلال التصوير على الإطلاق، واستخدمت آلاف الشموع فى المشاهد الداخلية، واستخدمت الإضاءة المتاحة (الطبيعية) للمشاهد الخارجية، مع استخدام فيلم خام ملون شديد الحساسية.

وكلما دقت حبيبات الفيلم، زادت كمية الضوء التى يسجلها (أو زادت سرعة تسجيل الضوء)، لذلك فإن الصورة تحقق إتاحة أكبر لعمق المجال، لكن هناك ميكانيزمًا آخر لزيادة عمق المجال الذى يعتبر من العناصر المهمة للواقعية

السينمائية، إذ يؤدى لاعتقاد المتفرج أنه يرى على الشاشة عالمًا ثلاثى الأبعاد. ذلك هو فتحة العدسة، والتى يمكن زيادتها أو تقليلها لكى تسمح بمزيد من الضوء أو قليل منه على الترتيب، وهو الضوء الذى يدخل الكاميرا ويقع على سطح الفيلم الخام. إن إدراك العمق يتحقق بتقليل فتحة العدسة، وبرقم عالٍ من فتحة العدسة فإن العمق بين مقدمة الكادر وخلفيته يزداد. (كلما قلت فتحة العدسة زاد رقمها - المترجم). فى فيلم جاس فان سانت (ولد عام ١٩٥٢) "رجلى الإيداهو" (١٩٩١) هناك مدير التصوير ديفيد بريسبين، ولقطات "وجه عند نهاية الطريق"، والتى تم تصويرها فى منتصف النهار فى ضوء بلا سحب على طريق خالٍ فى الغرب الأمريكى، إذ تم تضييق العدسة إلى رقم عالٍ جدًا (f-stop)، ويمكن للمتفرج أن يرى كل الطريق واضحًا فى بؤرة دقيقة من مقدمة اللقطة حتى يلتقى الطريق مع الأفق. ومن ناحية أخرى، فإن معظم لقطات فيلم "انتظر حتى يحل الظلام" (١٩٦٧) - وهو فيلم يصور المخاطر التى تتعرض لها امرأة عمياء محاصرة فى شقتها مع لصوص أشرار - قام بتصويرها تشارلز لانج (١٩٠٢-١٩٩٨) برقم عدسات قليل (أى بفتحة عدسة واسعة) هو من f-4 إلى f-8 ، بعمق مجال أقل مع فتحة عدسة واسعة بما يكفى لدخول أكبر قدر من الضوء فى الكاميرا، حيث إن المشاهد مظلمة نسبيًا. وعندما يتم تصوير لقطة بفتحة عدسة f-2 أو أقل، فإن مقدمة الكادر فى اللقطة سوف تظهر فى بؤرة واضحة، لكن كل شىء خلفها سوف يكون مشوشًا - مثل المسدس الذى يسيطر على الكادر فى نهاية فيلم هيتشكوك "المسحور" (١٩٤٥).

ويجب أن تكون لدى مديرى التصوير معرفة واسعة بأنواع الفيلم الخام وعمليات التحميض، فالفيلم الخام الملون يمكن تحقيق التوازن فيه ليلائم ضوء النهار (الأزرق) أو مصابيح التوهج الحرارى (الأصفر)، وعلاوة على ذلك فإن أى فيلم خام من أية حساسية يمكن تحميضه فى المعمل سواء بطريقة عادية أو بالتعريض الزائد للضوء حسبما يريد مدير التصوير، والتعريض الزائد يجعل

اللقطة تبدو ذات حبيبات وفى تناقض أعلى، وبألوان أكثر إشباعًا، وهو مفيد بشكل خاص عندما يكون الضوء قليلاً (أثناء التصوير ـ المترجم). وهناك تكنيك استخدام على نطاق واسع ـ حتى ظهرت الأفلام الخام شديدة الحساسية، وأمكن تحقيق المؤثرات بالكومبيوتر بدلاً من تحقيقها داخل الكاميرا ـ وهذا التكنيك هو التصوير بالنهار لصنع لقطة تبدو كما لو كانت فى الليل day-for-night، باستخدام مزيج من التعريض الزائد للضوء، وفيلم خام التصوير بمصابيح التوهج الحرارى، دون استخدام مرشحات (لذلك فإن اللون سوف يقترب من درجة أزرق ضوء القمر)، وتفادى ظهور السماء فى التكوين، وببؤرة قصيرة (حتى يمكن رؤية عمق المجال كما لو كان المرء يغمض عينيه قليلاً ليرى فى ضوء النهار الساطع). وعندما يكون على مدير التصوير التقاط لقطة فى الظلال بكمية غير كافية من الضوء ـ فإنه يستطيع أن يطلب تعريض الفيلم للضوء لفترة قصيرة جداً خلال التحميض، ليعوض هذه الإضاءة القليلة.

وهناك عاملان آخران يشكلان تعقيداً فى التصوير السينمائى، وهو سرعة الحدث (الحركة) وسرعة الكاميرا. إن الأشياء تتحرك فى السينما، والكاميرا ذاتها يمكن أن تتحرك (على عربات بعجلات، أو قضبان، أو حركة بان أو تيلت). وكلما كانت هناك حركة أكثر، يكون الضوء الذى يصل إلى الفيلم من أى مصدر محدد ضوءاً أقل. إن هذا يحدث بشكل خاص فى لقطات البان، وفى اللقطات البان السريعة flash pan or whip pan (عندما يسرع المجال البصرى ناحية أحد طرفيه بسرعة عالية جداً)، أو عند الزووم بعيداً، عندما يجب أن تظهر الأجزاء الطرفية من الصورة بينما لا يكون هناك لدى المتفرج وقت كبير لإدراكها، وعندما تكون هناك لقطات كاميرا متحركة، أو لقطات تتضمن حركة كبيرة على الشاشة، فإن مدير التصوير يختار فتحة عدسة أوسع وفيلماً خاماً أكثر حساسية، مع إمكانية استخدام قدر أكبر من الضوء بقدر الإمكان، وعندما يكون من الضرورى استخدام إضاءة أكبر، فإن ظروف التصوير تصبح قاسية وغير مريحة بالنسبة للممثلين، حيث إن متطلبات البؤرة فى اللقطة المتحركة تتطلب منهم الدقة

الشديدة فى الوقوف فى المكان الصحيح داخل المجال البصرى، وهو ما قد يحتاج إلى إعادة الالتقاطة مرة بعد أخرى.

والعامل الثانى هو سرعة الكاميرا (يجب ألا يختلط ذلك أو يتشوش مع "سرعة الفيلم"، الذى يدل على حساسيته كما أشرنا سابقًا)، فالسرعة المتفق عليها هى ٢٤ كادرًا كل ثانية (fps) ، وفيها يمر الفيلم أمام فتحة العدسة بهذه السرعة، التى يمكن ضبطها بواسطة مشغل الكاميرا، فعندما يكون أسرع من ٢٤ كادرًا كل ثانية ولكن يتم عرض الفيلم بالسرعة المعتادة، تكون النتيجة أن المتفرج سوف يرى ما اصطلح على تسميته "الحركة البطيئة". وعلى النقيض، فإن تقليل سرعة الكاميرا سوف يصنع عند عرض اللقطة إحساسًا آليًا متشنجًا وسريعًا. وعندما يعرض الآن فيلم صامت، مثل مطاردات شرطة كيستون فى أفلام ماك سينيت (١٨٨٤-١٩٦٠)، فإن "السرعة المهتزة" لم تكن مقصودة من صانع الفيلم الأصلى، فقد كانت الأفلام الصامتة يتم تصويرها بسرعة ١٨ كادرًا كل ثانية (برغم أن هذه الحركة لم تكن متسقة تمامًا، إذ كانت الكاميرات تدار باليد)، وعند إدخال الصوت فى أواخر العشرينيات، ولتلافى مشكلات التزامن بين الصوت والصورة، فقد كان من الضرورى وضع معايير ثابتة لسرعة عرض الفيلم، واتفق على سرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية، وعندما نرى فيلمًا تم تصويره بسرعة ١٨ كادرًا كل ثانية، ويعرض بسرعة ٢٤ كادرًا كل ثانية، فإن حركته تبدو سريعة ومهتزة.

ولاستخدام الإضاءة فى موقع التصوير، تكون لدى المصور السينمائى اختيارات ممكنة، فالضوء المتاح يعطى إضاءة منتشرة للضوء فى المشهد كله. ويمكن ربط قطع من القماش والشاش أو أية مادة شبه نفاذة للضوء ومرشحات لونية أمام مصابيح الإضاءة، ويمكن للمصابيح أن تكون كاربونية (ضوء قوسى)، ينتج سمة زرقاء كضوء النهار. أو أن تكون مصابيح توهج حرارى تنتج إضاءة صفراء تشبه المشاهد الداخلية، ويمكن استخدام مصابيح الإضاءة الرئيسية Key-light دقيقة جدًا لتعطى إضاءة إضافية لأجزاء صغيرة من الصورة ـ على

سبيل المثال لعظام وجنتى أو عين ممثلة أو ممثل، كما فى حالة الممثل بيلا لوجوزى (١٨٨٢-١٩٥٦) فى فيلم "دراكيولا" (١٩٣١). ولقد كانت جريتا جاربو (١٩٠٥-١٩٩٠) تصر على العمل مع مدير التصوير ويليام دانييلز (١٩٠١-١٩٧٠) الذى كان بارعًا بشكل خاص فى ضبط الإضاءة الرئيسية للتأكيد على خديها وخطوط وجهها. أما الإضاءة الخلفية backlighting فتعطى إحساسًا باستدارة الأشياء والأشخاص، والإضاءة التى تقع على ملابس الممثل تملأ جسده بينما يكون وجهه فى الضوء الرئيسى، وكان روبرت بيركس فى عمله مع هيتشكوك يقوم بتعتيم البؤرة على النجمات بوضع شاش أو جورب نايلون على العدسة (وهو تكنيك أدخله لأول مرة هندريك سارتوف (١٨٨٥-١٩٧٠) حوالى عام ١٩١٩، عندما صور ليليان جيش (١٨٩٣-١٩٩٣)، وقام بثقب ثقب صغير فيه بسيجارة مشتعلة)، أو بتغطية العدسة بالفازلين. والإضاءة المالئة fill light تستخدم من خلف النجم، خاصة من جانب الرأس أو الوجه، لتحقيق الاستدارة فيه، ورفع مستوى إضاءة النجم فوق إضاءة أى شخص آخر فى المشهد، وبذلك يتم توجيه الاهتمام إلى شخصه بشكل خاص، وفى التصوير الأحدث، فإن الضوء المالئ يتحقق عادة من خلال الانعكاس على قصاصات.

ومديرو تصوير الموجة الجديدة، مثل إنرى ديكاى (١٩١٥-١٩٨٧)، وساشا فيرنى (١٩١٩-٢٠٠١)، وراوول كوتار (١٩٢٤-١٩٩٣)، ونيستور ألميندروس (١٩٣٠-١٩٩٢)، كانوا يستخدمون عادة تكنيكات الانعكاس، وأحيانًا كانت الإضاءة ذاتها تتم من خلال الانعكاس على مرآة، وعندما تنعكس إضاءة الإستوديو على سطح لامع، وترتد على الموضوع المراد تصويره، فإنه لا يصنع ظلالاً، ويكون مثاليًا لإعطاء تأثير مالئ رقيق للمشهد. إن عامل الإضاءة يحمل العاكس تحت الكاميرا، وفى مستوى منخفض أو الشخص المراد تصويره، وأفلام إيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠) مثال جيد على هذه النعومة فى الإضاءة، ففى فيلم "بولين على الشاطئ" (١٩٨٣) هناك نموذج لذلك الضوء القوى المنعكس (أو المرتد)، يستخدم لملء الضوء المتاح فى المشاهد الخارجية الطبيعية، وعند استخدام الضوء المنعكس،

فإن بشرة الشخصيات ـ التى تظهر فى ملابس السباحة فى هذا الفيلم ـ تبدو كأنها بشرة فاكهة ناعمة.

وفى "الفيلم نوار" والأنماط السينمائية الأخرى خلال الأربعينيات، كان مدير التصوير يستخدم غالبًا "كعكات" ـ قطع من خشب "الأبلكاش" أو الورق المقوى، مقطوعة فى أشكال محددة، ويحملها العمال وتركب على حوامل بين الإضاءة الرئيسية بينما يتم تصوير المشهد. ووظيفتها هى أن تصنع ظلالاً ذات أشكال محددة مثل (فروع الأشجار، أو "الدرابزين"، أو رءوس، أو حيوانات، وما إلى ذلك)، ويمكن تضخيم هذه الظلال على الحائط إذا أريد ذلك، بواسطة التحكم فى المسافة بينها وبين الضوء الساقط عليها، وهناك أمثلة راقية على ذلك فى مشهد غرفة النوم بالجناح الغربى فى فيلم "ريبيكا" (١٩٤٠)، ومحاولة كريستوفر الانتحار فى غرفة الفندق فى فيلم "الشارع الداعر" (١٩٤٥)، وزيارة جيف بايلى (روبرت ميتشوم) الليلية إلى شقة ليونارد إيلز فى فيلم "من الماضى" (١٩٤٧) كما يستخدم لبؤرة محددة وظلال الضوء شاشات خشبية لحجب الضوء، ورايات، وقطع قماش سوداء لحجب الإضاءة الخلفية، وقطع مستديرة من الورق المقوى أو الخشب أو القماش، ورايات نفاذة للضوء، أو أنصال لجعل الضوء يبدو كخطوط حادة، أو قصاصات يتم ربطها فى الكاميرا أو المصابيح، ومدير التصوير يقوم عادة فى الفيلم نوار باستخدام هذه الإضاءة ذات الأشكال الخاصة، كما يقوم بالتصوير بواسطة عدسة واسعة قليلاً ليشوه المشهد (فى كل أبعاده)، كما يستخدم عادة فيلمًا خامًا محببًا قليلاً، وكاميرا موضوعة فى مستوى منخفض وتنظر إلى أعلى، حتى يبدو العالم السردى أضخم وهو يلقى بنفسه من أعلى قليلاً بشكل ينذر بالخطر على قاعة العرض.

التصوير السينمائى "الجيد"

إذا كان من الأجزاء الأصيلة فى تقييم المتفرج لفيلم ما هو تقييم التصوير السينمائى ـ "تصوير جيد" ـ فهذا فى الحقيقة يشكل صعوبة أن تؤكد أن المصور

السينمائى قد قام حقًا بإنجاز بارز فى عمله. إن هذا يحدث أساسًا لأن نتائج التصوير السينمائى تبدو فى العادة مدهشة بالنسبة للعين غير المدربة. وفى معظم المواقف. فإن المصور السينمائى مع عمال الإضاءة - باستخدام كل إمكانات الإضاءة، ووسائل تحريك الكاميرا وتثبيتها - يمكنهم أن يصنعوا بسهولة صورة جميلة، وباختصار فإن الصورة الجميلة ليست بالضرورة "تصويرًا جيدًا" فى حد ذاته. وعلاوة على ذلك فإن ممثلى السينما مدربون على التواؤم والتعديل أمام العدسة - وبالإعادات الدقيقة - كما أن المجموعة الواسعة لممثلى الحركات الخطرة، والراقصين، وإخصائيى الحركة من كل الأنواع، يجعلون من الممكن بسهولة نسبية تحقيق صورة مرنة، دقيقة البؤرة. جيدة التكوين، وهارمونية، وتؤدى وظيفتها، وتظهر مادة موضوع مثيرة للاهتمام دراميًا.

والتقدير الكامل للتصوير السينمائى يتطلب بعض المعرفة للظروف التى تم فيها تصوير لقطة صعبة، وأحد المشاهد الشهيرة فى تاريخ الممارسة السينمائية - وكل المشاهد تبدو أنيقة على الشاشة - هو مشهد زيارة الغابة الصنوبرية من فيلم هيتشكوك "دوار" (١٩٥٨)، حيث يتم التصوير فى غابة طبيعية بالقرب من سانتا كروز فى كاليفورنيا، وكان هناك فريق وحدة ثانية تشمل ويليام إن ويليامز، ووالاس كيلى، وإيرمين روبرتس، وكانت هناك مشكلة أن الأشجار عتيقة، لذلك كانت شديدة الطول، وأن قممها الكثيفة تحجب السماء تمامًا، لذلك لم يكن هناك ضوء متاح، وكان يجب إحضار مولد كهربى كبير، واستخدام مصباح إضاءة قوسى ذى لون أزرق لكى يحاكى ضوء النهار، وإخفاء المصابيح خلف بعض الأشجار. ومع ذلك، ومن أجل تسجيل درجات الأخضر والبنى، بالإضافة إلى الظلال المرهفة التى تمر بين الأشجار، فقد كان مطلوبًا استخدام كميات هائلة من الضوء، بالإضافة إلى ذلك فإن الإضاءة القوسية كانت تصنع حزمًا مائلة طويلة من "ضوء الشمس" تسقط من خلال الأشجار. ولحماية الأشجار، فإنه لم يكن ممكنًا إضاءة المصابيح لفترات طويلة من الزمن.

وفى بعض الأحيان تكون اللقطة إنجازًا بسبب المادة الكثيفة فيها، أو الإبداع المطلوب لتحقيقها. فبالنسبة لمشاهد المطاردة الطويلة على الطريق السريع فى فيلم "المدمر ٢: يوم الحساب" (١٩٩١) من إخراج جيمس كاميرون، وفيلم "تصادم" (١٩٩٦) لديفيد كرونينبيرج، فقد كان من الضرورى إغلاق أجزاء كاملة من الطريق، وإضاءتها بمصابيح قوسية خفية، وفى فيلم هيتشكوك "الشك" (١٩٤١) كان المطلوب هو كوب متوهج من اللبن، كان من الضرورى إضاءته من التداخل بمصباح صغير يعمل بالبطارية. وفى المشاهد بالقرب من نهر السين فى فيلم "أمريكى فى باريس"، وضع مدير التصوير جون آلتون مصابيح بداخل خزان مياه لكى يخلق انعكاسات من المصابيح الأخرى المعلقة فى الأعلى". ولفيلم "لقاءات قريبة من النوع الثالث" (١٩٧٧) بالغ الصعوبة، فقد كان على المصور جون إيه ألونزو (١٩٣٤-٢٠٠١) أن يصور مشهدًا "حقيقيًا" يمكن أن يضاهى بدقة مادة المؤثرات الخاصة، حتى يمكن لتوحيد المجال البصرى أن يحافظ على قصة متدفقة تحتوى على مادة غير مدركة فى ظروف الحياة اليومية. ومن الأمثلة شديدة الوضوح على عدم مضاهاة لقطة ملتقطة فى موقع، مع لقطة أخرى يتم جمعهما معًا مونتاجيًا (حيث يفترض أنهما فى المكان والزمان نفسيهما - المترجم)، وهو ما يبدو فى فيلم دابليو إس فان دايك (١٨٨٩-١٩٤٣) "طرزان الرجل القرد" (١٩٣٢)، حيث لقطة "الحيوان البرى" تبدو قديمة ومشوشة نوعًا ما لا تتطابق مع اللقطات دقيقة البؤرة لطرزان، الذى يراقب الحيوانات، لكن من الواضح أن لقطاته كانت فى الإستوديو.

ومشكلات التصوير السينمائى تكون دائمًا ذات طبيعة خاصة بفيلم محدد وبقصد المخرج. فأحيانًا يكون من المطلوب أن يكون التصوير السينمائى ذا إحساس خشن بالواقعية، وفقدان للاتزان والتحكم، ولحظات من الخروج بعيدًا عن البؤرة. وفى فيلم "الجسد والروح" (١٩٤٧) ارتدى جيمس وونج هاو (١٨٩٩-١٩٧٦) زوجًا من الأحذية ذات العجلات، وحمل الكاميرا فى حلبة الملاكمة، بينما أمسك به أحد عمال الكاميرا خلفه من وسطه ليقوده هنا وهناك بينما يقترب من

ويبتعد عن الملاكمين، وتصوير مايكل تشابمان (ولد عام ١٩٣٥) لفيلم "الثور الهائج" (١٩٨٠) يشير إلى شيء مشابه، كذلك تصوير سالفاتورى توتينو (ولد عام ١٩٦٤) لفيلم "الرجل السندريللا" (٢٠٠٥) من إخراج رون هوارد. وكان على المصور ويليام إيه فريكر (ولد عام ١٩٢٣) فى فيلم "مذكرات رجل خفى" (١٩٩٢) أن يصور مكانًا خاليًا بإضاءة ناعمة غريبة، لكى يجعل المتفرج يعتقد أنه يحدق فى البطل الخفى شيفى تشيز، وفى فيلم "يوم الجراد" (١٩٧٥) استخدم كونراد هول (١٩٢٦-٢٠٠٣) مرشحات توزع الضوء لتحقيق تأثير ضبابى وغير واقعى فى المشاهد التى تم تصويرها فى الإستوديو أو المواقع الحقيقية فى لوس أنجلس، حيث تدور الأحداث فى هوليوود غير حقيقية. وفى "فهرنهايت ٤٥١" (١٩٦٦) من إخراج فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، استخدم نيكولاس رويج إضاءة قوية لتبييض المكان، وتقوية اللون فى مشاهد رجال الإطفاء، ثم قام بخلق تناقض بين الضوء المنتشر والفيلم الخام ذى الحبيبات فى مشهد العالم الطوباوى الأخير حيث "الناس الكتب" فى الغابة بينما تتساقط حبيبات الجليد فى الشتاء، وقام لازلو كوفاكس (ولد عام ١٩٣٣) بتصوير العديد من الأفلام خلال السبعينيات، من بينها "خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠) و"نيويورك نيويورك" (١٩٧٧)، وهذا الفيلم الأخير تم تصويره بأسلوب ناعم الإضاءة، وحبيبات كبيرة، وشاعرى ومفعم بالحياة.

وهناك أمثلة أخرى على إنجازات مماثلة لكن لم تلق الدرجة نفسها من الاهتمام، مثل تصوير جون ألكوت فى "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) و"برتقالة آلية" (١٩٧١)، ولوسيان بالار (١٩٠٨-١٩٨٨) فى "الأمير الباسل فاليانت" (١٩٥٤) و"العصبة المتوحشة" (١٩٦٩)، ومايكل بالاهاوس (ولد عام ١٩٣٥) فى "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠) و"ماذا عن بوب؟" (١٩٩١)، وأندريه بارتكوياك (ولد عام ١٩٥٠) فى "أمير المدينة" (١٩٨١) بالمشهد للقطة الكبيرة جدًا لكارمين كاريدى التى تحاول الانتحار، كذلك مشهد "س و ج" (١٩٩٠)، وستانلى كورتيز (١٩٠٨-١٩٩٧) فى "ليلة الصياد" (١٩٥٥) و"آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، وجابرييل فيجيروا

(١٩٠٧-١٩٩٧) فى "المنسيون" أو "صغار وملعونون" (١٩٥٠)، و"ليلة السحلية"، ولى جارميس (١٨٩٨-١٩٧٨) فى "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، وهاسكيل ويكسلر (ولد فى عام ١٩٢٦) فى "علاقة توماس كراون العاطفية" (١٩٦٨) و"طار فوق عش المجانين" (١٩٧٥)، وجوردون ويليس (ولد فى عام ١٩٣١) فى "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"زيليج" (١٩٨٣). وبالمثل فإن هناك شخصيات عظيمة فى السينما الأوربية والآسيوية، مثل إنرى أليكان (ولد عام ١٩٠٩) فى "أطلانطا" (١٩٣٤)، وياهورا أتسوتا (١٩٠٥-١٩٩٣) فى "قصة طوكيو" (١٩٥٣)، وكوتار فى "الاحتقار" (١٩٦٣)، وديكاى فى "الأطفال المزعجون" (١٩٥٠)، وباسكالينو دى سانتيس (١٩٢٧-١٩٩٦) فى "لانسيلوت البحيرة" (١٩٧٤)، وفريدى فرانسيس (ولد عام ١٩١٧) فى "غرفة على السطح" (١٩٥٩) و"خليج الخوف" (١٩٩١)، وكارل فرويند (١٩١٣-١٩٨١) فى "متروبوليس" (١٩٢٧)، وروبرت كراسكر (١٩١٣-١٩٨١) فى "الرجل الثالث" (١٩٤٩)، وأسايكى ناكاى (١٩٠١-١٩٨٨) فى "الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، ونيكفيست فى "الساكن المقيم" (١٩٧٦)، وكارلو دى بالما (١٩٢٥-٢٠٠٤) فى "انفجار" أو "تكبير" (١٩٦٦)، وجانى دى فينانزو (١٩٢٠-١٩٦٦) فى "ثمانية ونصف" (١٩٦٣)، وفريتز أرنو واجنر (١٨٩١-١٩٥٨) فى "شهادة الدكتور مابيوزه" (١٩٣٣).

ومن الأهمية فى تاريخ التصوير السينمائى شخصيات مثل راى ريناهان (١٨٩٦-١٩٨٠) الذى قام بتصوير أول لقطة تكنيكلر ذات ثلاثة أشرطة يتم تعريضها فى وقت واحد، وذلك فى فيلم "بيكى شارب" (١٩٣٥)، وليون شامروى (١٩٠١-١٩٧٤) فى "الحبل" (١٩٥٣) وأول لقطة بالسينماسكوب، ولويال جريجز (١٩٠٦-١٩٧٨) فى فيلم "كريسماس أبيض" (١٩٥٤) وأول لقطة بتكنيك فيستافيجن، وهارى سكواير للفيلم الشهير "هذه هى السينيراما" (١٩٥٢)، وتونى بالمر فى فيلم فرانك زابا "٢٠٠ موتيل" (١٩٧١) والذى كان تجربة مبكرة لنقل الفيديو وتكبيره لمقاس ١٦ مم لعرضه فى دور العرض، وجاريت براون لاستخدامه كاميرا ستيديكام لأول مرة فى فيلم "روكى" (١٩٧٦).

ولقد كان تصوير أفلام هوليوود الكلاسيكية فى الأربعينيات والخمسينيات مهمة شديدة الصعوبة، حيث إن النمر الضخمة كانت تتطلب إعدادات بالغة التعقيد. ولأن المشاهد كانت تتطلب جهداً هائلاً من المغنين والراقصين، فقد كان من المستحيل إعادة تصوير اللقطة مرة بعد أخرى إن لم تنجح. لذلك كانت نمرة الرقص الضخمة تحتاج إلى بروفات مكثفة، وحركات كاميرا معقدة، وإضاءة ذكية، وحساسية بالغة فى تسجيل اللون على الفيلم الخام (ومن ثم علاقات ثابتة بين فتحة العدسة، والفيلم الخام، والإضاءة)، ويجب على مشغل الكاميرا أن يصنع فى الكادر لقطات مثيرة للاهتمام وفى الوقت ذاته يلتزم بشروط التعاقد مع النجوم: وعلى سبيل المثال فإن فريد أستير اشترط أن يظهر كل جسده خلال رقصاته، لذلك فإن جسده الذى كان فى حالة حركة دائمة يجب أن يكون مضاء جيداً. وفى نمرة "الرقص فى الظلام" من فيلم "عربة الفرقة الموسيقية" (١٩٥٣) نجح هارى جاكسون (١٨٩٦-١٩٥٣) فى وضع تصميم إضاءة يسمو بأستير وسيد تشاريس (ولدت عام ١٩٢١) فوق الحياة اليومية، بينما ترقص الكاميرا معهما دون أن يكون ملحوظًا قط، وفى الوقت ذاته فإن المشهد - الذى يدور فى ركن منعزل من سنترال بارك (الحديقة المركزية) يظل مغلفًا بالغموض المتوازن، إنه حقيقى وغير حقيقى فى وقت واحد، وتوقيت اللون فى الفيلم الموسيقى، الذى يحدث فى مرحلة الطبع، يمكن أن يدمر مشهدًا تكلف تكاليف باهظة، إذا انخفض اللون، ويمكن أن يتضح بسهولة أن الضوء لم يكن كافيًا عندما كان عدد من الراقصين يتحركون بسرعة أمام العدسة، أو كان من الواضح أنه لم يتم التقاط كل الحركات فى مكانها الصحيح. لقد كان على فيلم "فى المدينة" (١٩٤٩) ومدير تصويره هارولد روسون (١٨٩٥-١٩٨٨) أن يحققا توازنًا لونيًا وإضاءة كافية فى لقطات صورت فى مواقع حقيقية، حيث كانت هناك تحديات أمام الإضاءة والتصوير بسبب المكان الضيق، مثل قمة مبنى إمباير ستيت.

والكاميرا ذاتها - وبالتالى الموقع الأساسى لمدير التصوير فى مكانه فى الديكور أو الموقع - تغيرت تغيراً جذريا منذ ابتكار الصوت فى عام ١٩٢٧، فعند

ذلك كان من المطلوب تقليل الضجيج الناشئ عن تشغيل الكاميرا، فكانت الكاميرا ومن يقوم بتشغيلها يوضعان فى "كابينة" مانعة للصوت داخل الإستوديو، وفى وقت لاحق كانت الكاميرا تغطى بمادة تمتص الصوت. وبعد عام ١٩٣٩، ومع التطور الكامل لعملية التكنيكلر ذات الثلاثة أشرطة، كانت الكاميرا ضخمة الحجم وبالغة التعقيد، إذا كانت تحمل ثلاثة عبوات كبيرة من الفيلم الخام، لتسجل ثلاثة "تسجيلات" بالأبيض والأسود معًا من خلال عدسة واحدة (تحت إضاءة متعبة ومرهقة). ومع الموجة الجديدة الفرنسية، بدأ استخدام الفيلم الخام الأكثر حساسية، والكاميرا ١٦ مم المحمولة على اليد، مما سهل الخروج من الإستوديو. ومع نهاية السبعينيات، حلت كاميرا ستيديكام، والتى كانت تربط إلى جسد مشغل الكاميرا الرياضى التكوين، بواسطة أحزمة مزودة بجهاز معقد يحافظ على توازن الكاميرا أفقيًا، وبذلك فإن المصور يمكنه أن يتحرك فى المشهد، ويحصل على صور ذات ثبات كبير وبؤرة واضحة من داخل الحدث. ومن الأمثلة المهمة على استخدام ستيديكام عمل بيير ويليام جلين (ولد عام ١٩٤٣) فى مشهد مطاردة السوق من فيلم "حارس الموت" (١٩٨٠) من إخراج بيرتران تافرينيه، وبالمثل فإن نظام بانافيجين المنافس، المعروف باسم باناجلايد، استخدم بنجاح كبير عندما صور أليندروس فيلم "أيام الجنة" (١٩٧٨).

العرض الخلفى وتحديات أخرى

هناك مشكلات قليلة تواجه التصوير السينمائى، أكثر إرباكًا من لوحة العرض الخفى، وهذه اللوحة هى شريط من الفيلم يعرض على شاشة خلف الممثلين فى الإستوديو (ويطلق عليها "إستريو" عندما لا تحتوى إلا على منظر طبيعى)، ويتم تصويرها بواسطة فريق المؤثرات الخاصة، فى الأغلب قبل التصوير الفعلى. وخلال الخمسينيات فى شركة باراماونت، حيث كانت عملية العرض الخلفى تستخدم بواسطة فارسيو إدوار (١٨٩٥-١٩٨٠)، تم تطوير تقنيات سينماتوغرافية خاصة لصنع هذه اللوحات. وفى أوقات لاحقة، كانت هناك شركات متخصصة فى تصوير هذه اللوحات يتم استئجارها لإنجاز لقطات أو مشاهد محددة مطلوبة

للإنتاج، وكل الحركة فى المشهد السردى النهائى، حيث من المطلوب استخدام هذه اللوحة، يتم نسخها عكسيًا وتُقلب فى اللوحة من أجل عملية التصوير الفعلى، وتظل شاشة العرض مثبتة فى وضع عمودى على الكاميرا فى الإستوديو. وحيث أنه لا يمكن تحريك اللوحة أو الشاشة المعروضة عليها، فإن كل "الحركة" و"الزاوية" فى الصورة المعروضة خلفيًا يجب أن يتم تصويرها على اللوحة بواسطة فريق تصوير العرض الخلفى، وفى العادة فإن هذا العمل يتم قبل شهور من لقطة الإستوديو التى سوف تتكامل مع هذه اللوحة، ويجب أن تتطابق الإضاءة مع المشهد "الخارجى" المطلوب، وتتطابق أيضًا تمامًا مع إضاءة الإستوديو التى سوف تملأ مقدمة الصورة، كما يجب على الممثلين فى اللوحة أن يكونوا فى البؤرة المضبوطة فى أوضاع الخلفية التى سوف يظهرون فيها فى اللقطة النهائية.

لكن الأكثر إثارة للمشكلات فى الأيام الأولى من تقنية العرض الخلفى كانت صنع عرض ذى سطوع كافٍ حتى يمكن تصديق أنه خلفية "حقيقية" عندما يعرض فى الإستوديو. لقد كانت لوحات العرض الخلفى المبكرة قاتمة بدرجة ملحوظة، ومنفصلة عن الحدث فى المقدمة، لذلك فقد كان من الضرورى تطوير شاشات العرض الخلفى بأقصى قدر من الشفافية وأقل قدر من فقدان السطوع. وبالإضافة إلى ذلك، فإن من الضرورى تقليل التشويه فى عرض اللوحة، ويجب أن تعطى الشاشة ونظام العرض بؤرة بالغة الدقة، ويجب أن توضع كاميرا الإستوديو فى تزامن دقيق مع آلة العرض، إذ يجب أن يعملا بتزامن بسرعة ٢٤ كادرًا فى الثانية، حتى لا يحدث هالات فى اللوحة الخلفية (كما سوف يحدث إذا كانت فتحة العدسة مفتوحة فى أحدهما ومغلقة فى الآخر). ومن أجل صنع لوحات ساطعة بما فيه الكفاية، اخترع إدوار فى عام ١٩٣٢ آلة عرض ذات ثلاثة رءوس، حيث تعرض ثلاث خلفيات متطابقة فى وقت واحد باستخدام نظام من المرايا الذهبية فى آلة تبرد بالماء وذات شعاع بالغ القوة ـ وكل ذلك متزامن مع الكاميرا الأمامية من خلال نظام "موتور" كهربى موحد يمكن أن يشغل الكاميرا وآلة العرض كواحدة واحدة، والنتائج واضحة فى مشاهد السوق فى مراكش فى فيلم هيتشكوك "الرجل الذى كان يعلم أكثر من اللازم" (١٩٥٦)، فضوء الشمس

الحار فى منتصف النهار فى مراكش تم صنعه بدقة خلف جيمس ستيوارت ودوريس داى يمثلان داخل إستوديو باراماونت، ومن أجل مزيد من الواقعية فى لوحات العرض الخلفى فى باراماونت خلال الخمسينيات، فإنه كان يتم تصويرها بعملية فيستافيجان، التى تصنع استخدامًا خاصًا لفيلم ٣٥ مم لالتقاط صورة هى تقريبًا ضعف الحجم الطبيعى، وبحبيبات شديدة الدقة. والتصوير فى هذا الفيلم، الذى قام به روبرت بيركس، يطابق بدقة لوحات خلفية إدوار طوال الوقت، لذلك صنع "تصويرًا سينمائيًا جيدًا" بحق.

وفى القرن الحادى والعشرين، يمكن التعامل مع اللقطات المركبة فى الإستوديو من خلال العرض الأمامى لصور الخلفية، عادة على شرائح مصورة شفافة، وهذه العملية أصبحت أكثر سهولة بواسطة الشاشات العاكسة ونظام مرايا للعرض، يسمح للصورة المعروضة أن تتطابق مع زاوية بؤرة الكاميرا.

وبدءًا من السبعينيات، ومع اختراع كاميرات جديدة أصغر، ووحدات إضاءة أخف، بالإضافة إلى تركيبات مرنة للكاميرا ورافعات لها، أصبح من الممكن للمصورين السينمائيين مثل فيلموش زيجموند (ولد عام ١٩٣٠) أن يحققوا فى السينما الأمريكية مؤثرات بصرية فنية، يمكن أن تضاهى فيلم الفن الأوربى الذى كان يثير الاهتمام فى دور العرض الأمريكية منذ الخمسينيات، ولقد وجد زيجموند طريقة لكى يصنع حركة زووم وبان فى وقت واحد، كما فى أعماله فى أفلام مثل "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١)، و"انعتاق" (١٩٧٢)، و"الوداع الطويل" (١٩٧٣)، و"قطار شوجرلاند السريع" (١٩٧٤)، و"الفالس الأخير" (١٩٧٨)، و"صائد الغزلان" (١٩٧٨)، و"انفجار" (١٩٨١)، وهى الأعمال التى لعبت دورًا مهمًا فى تأسيس شهرة مجموعة "مؤلفى" هوليوود بمن فيهم المخرجون - على الترتيب من أسماء الأفلام السابقة - روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥)، وجون بورمان (ولد عام ١٩٣٣)، ومارك رايدل (ولد عام ١٩٣٤)، وستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، ومارتين سكورسيزى (ولد عام ١٩٤٢)، ومايكل شيمينو (ولد عام ١٩٤٣)، وبريان دى بالما (ولد عام ١٩٤٠).

وعادة ما يكون من الضرورى أن يبتكر المصور السينمائى طرقًا متفردة لصنع لقطات مهمة من ناحية السرد، لا يمكن تكرارها لأسباب تقنية. ففى فيلم "المهنة: الصحفى" أو "المسافر" (١٩٧٥)، من إخراج مايكلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢)، كان المطلوب أن ينتهى الفيلم بمشهد طويل يتضمن حركة كاميرا غير عادية، من خلال مساحة كبيرة فى غرفة فندق حيث ينام رجل، ثم تخرج الكاميرا من النافذة إلى الساحة الخارجية - حيث يمارس الناس نشاطاتهم العادية - ثم تدور الكاميرا حول الساحة فى حركة بانورامية ١٨٠ درجة (لتكشف الآن عن أن النافذة لا تزال فى مكانها)، وتعود الكاميرا إلى النافذة، لنرى الآن أن الرجل النائم ميت. لقد تم وضع كاميرا لوتشيانو توفولى (ولد عام ١٩٣٦) على قضبان مثبتة فى السقف بطريقة خاصة، وتتحرك إلى الأمام بواسطة عمال الكاميرا فى اتجاه النافذة، وهناك فريق فى الخارج يشد نصفى شيش النافذة بعيدًا عن بعضهما بينما تبقى الكاميرا ثابتة فى مكانها (وهكذا يتم خلق إيهام بأن الكاميرا هى التى تقترب من النافذة)، ثم يستمر عمال الكاميرا فى دفعها إلى الأمام وإلى الخارج حيث يربطها الفريق بالخارج بخطاف إلى "كيبل" معلق فى رافعة بناء لا تراها الكاميرا، ومن هناك يمكن تحريكها حول الساحة، لكن خلال التصوير هبت عاصفة عاتية، لذلك فإن الحفاظ على الحركة المرنة والبؤرة الواضحة كان صعبًا بدرجة هائلة.

وللمخرج أنطونيونى أيضًا فيلم "نقطة زابريسكى" (١٩٧٠)، وهناك منزل فخم على قمة جبل فى صحراء كاليفورنيا، كان ينفجر فى مخيلة إحدى الشخصيات. ولتحقيق مشهد الانفجار، كان لدى المخرج منزل ثان مطابق للمنزل الأصلى سوف يتم استخدامه فى موقع التصوير، وأعدت سبع عشرة كاميرا ٣٥ مم، معظمهم أديرت بسرعة أكبر (من ٢٤ كادرًا كل ثانية - المترجم)، وفى لحظة الضغط على زر الانفجار تتم تغطيته من سبع عشرة زاوية مختلفة، العديد منها فى حركة بطيئة. واستخدام المصور السينمائى ألفيو كونتينى (ولد عام ١٩٢٧) نظامًا للتحدث باللاسلكى لكى يدير العمل من خلال عمال الكاميرات السبع عشرة.

وعلى الشاشة، سوف نرى المنزل ينفجر مرة بعد أخرى بعد أخرى، من كل زاوية يمكن تخيلها، وعلى بعد أو فى لقطة قريبة.

والسينما المعاصرة تفرض متطلبات جديدة فى التصوير السينمائى، حيث يتم استخدام أفلام خام بالغة الحساسية، مع تركيبات كاميرا تعمل بالكمبيوتر، ونظم التحكم فى البؤرة عن بعد، مما جعل من الممكن أن يظل المصور السينمائى على بعد مسافة كبيرة من الكاميرا. وعلى سبيل المثال فى فيلم فرنسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) "واحد من القلب" (١٩٨٢) قام فيتوريو ستورارو (ولد عام ١٩٤٠) بالتصوير من مقطورة بعيدة عن موقع التصوير، حيث استخدم نظام الفيديو المساعد - الذى كان قد تم ابتكاره فى بداية الستينيات بواسطة جيرى لويس للتحكم الكامل فى الإضاءة وحركة الكاميرا، بالإضافة إلى اختصار تكاليف طباعة الفيلم (حيث لم يكن من الضرورى الانتظار حتى مشاهدة اللقطات اليومية لتحديد أفضل اللقطات). كما أنه أصبح من الممكن - مع نظم الإضاءة الأخف وزنًا، والأكثر قابلية للحركة، والأقوى - تحقيق تأثير الوجود داخل حدث سريع الإيقاع، وهو ما يتبدى بوضوح فى أسلوب الفيديو ذى الحبيبات الكبيرة فى المشهد الافتتاحى من فيلم ماتيو إف ليونيتى (ولد عام ١٩٤١) "أيام غريبة" (١٩٩٥).

ومن أجل تصوير حدث يقوم الممثلون بأدائه، ويمكن أن يمتزج مع مؤثرات بالتحريك الكمبيوترى، فإن هذا يمثل تحديًا فى حد ذاته. ففى فيلم "تقرير الأقلية" (٢٠٠٢) من إخراج سبيلبيرج، نجح المصور السينمائى يانوش كامينسكى فى التعامل مع مشكلة التعريض الزائد للقطات الحية التى سوف تظهر على الشاشة مشوشة وبالغة السطوع، حيث إن المؤثرات الخاصة تبدو هنا كأنها تصنع واقع حلم. إن المتطلبات المبكرة للسينما فيما يخص المكان المحدد الضيق، حيث يمكن التحكم فى الممثلين وطاقم الكاميرا سواء فى التصرف أو الإضاءة، قد تم تفاديها عمليًا بواسطة التطورات التقنية لوحدات الكاميرا الصغيرة خفيفة الوزن، والإضاءة القوية لكنها قابلة للحمل، والأفلام الخام شديدة الحساسية، ولقد أصبح المصورون السينمائيون يجربون بشكل متزايد الفيديو فائق الدقة، وهى

تقنية بالغة الحساسية للضوء يمكن أن تلتقط التفاصيل الملونة الثرية على حائط وعلى بعد خمس وعشرين أو ثلاثين قدمًا دون استخدام ضوء مباشر على الإطلاق.

انظر أيضًا:

"الكاميرا"، "حركة الكاميرا"، "التعاون"، "اللون"، "طاقم الفنيين"، "الفيلم الخام"، "الإضاءة"، "عملية الإنتاج"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Almendros, Néstor. *A Man with a Camera*. Translated by Rachel Phillipo Belash. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

Alton, John. *Painting with Light*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Fielding, Raymond. *The Technique of Special Effects Cinematography*, 4th ed. New York: Hastings House, 1985.

Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Higham, Charles. *Hollywood Cameramen: Sources of Light*. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

Malkiewicz, Kris. *Cinematography: A Guide for Film Makers and Film Teachers*, 3rd ed. New York: Simon & Schuster, 2005.

Maltin, Leonard. *Behind the Camera: The Cinematographer's Art*. New York: Signet, 1971.

Thompson, Andrew O. "Magic *Bus*." *American Cinematographer* (November 1996): 56–66.

Turner, George. "Hitchcock's Acrophobic Vision." *American Cinematographer* (November 1996): 86–91.

كتب هذا الفصل

موراي بوميرانس

جريج تولاند

(ولد فى شارلستون، إيلينويس، فى ٢٩ مايو ١٩٠٤، وتوفى فى ٢٦ سبتمبر ١٩٤٨)

برغم أن جريج تولاند قام بتصوير أكثر من ستين فيلمًا، من بينها "المخطوفة" (١٩٣٨) و"عناقيد الغضب" (١٩٤٠) لداريل إف زانويك، و"مرتفعات ويذرينج" (١٩٣٩) (الذى فاز عنه بجائزة أوسكار)، و"الثعالب الصغيرة" (١٩٤١)، و"أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦)، و"زوجة الأسقف" (١٩٤٧) لصامويل جولدوين، و"الخارج عن القانون" (١٩٤٣) لهوارد هيوز، و"إنترميتزو" (١٩٣٩) لديفيد أوه سيلزنيك، فإن اشتراكه مع القادم الجديد إلى هوليوود أورسون ويلز، فى فيلم "المواطن كين" (١٩٤١)، هو الذى منحه الارتباط بإنجازه غير العادى فى التصوير السينمائى. لقد طلب تولاند من ويلز أن يصور له الفيلم، لأنه أراد التعلم بالعمل مع رجل لم يكن يعرف أى شىء عن التصوير السينمائى.

ومن خلال البؤرة العميقة، والإضاءة العالية، المناسبتين بشكل خاص لهذا المشروع، قام تولاند بتحقيق صور حادة مذهلة لويلز، ومن المشاهد الشهيرة بشكل خاص مشهد خطة الانتحاب (بتباين الإضاءة العالى فيها، وزوايا التصوير الموحية)، ومشهد كين وهو يعبر أمام المرايا فى قصر زانادو (مع الإضاءة بالغة التحكم التى صنعت مؤثرات متفجرة أمام المرايا)، والمشهد الختامى للمخزن (الذى حاكاه ستيفن سبيلبيرج فى فيلم "غزاة تابوت العهد المفقود" - ١٩٨١)، وبالتصوير فى العمق الكبير للمجال والكاميرا المتحركة. وفى "المواطن كين" يدور الحدث الدرامى فى وقت واحد فى مقدمة الكادر ووسطه وخلفيته، وجميعها فى البؤرة، لذلك فإن الفيلم أصبح علامة فى الرؤية السينماتوغرافية للسينما

الهوليوودية. كما أن ويلز أراد أيضًا "عمق البؤرة على الجانبين"، لذلك استخدم تولاند عدسات واسعة الزاوية ذات فتحات ضيقة جدًا، وكان ذلك كله يتطلب إضاءة قوية، مما أدى إلى صور بالغة التباين.

دخل تولاند صناعة السينما "ساعيًا" صبيًا، ثم أصبح مساعدًا للإضاءة قبل أن يبلغ العشرين من عمره، وعمل بشكل مجتهد مع ويليام كاميرون مينزيس، لكنه تحاشى أن يحاصر فى عقود مع الإستوديو، ثم أصبح مهمًا بالنسبة لجولدوين، الذى أرداه متفرغًا لفيلم "زوجة الأسقف" لذلك فإنه رفض إعارته إلى هوارد هوكس لتصوير "النهر الأحمر" (١٩٤٩). وكان التعاون المكثف لتولاند مع جون فورد فى "الرحلة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠) و"عناقيد الغضب"، ينبع من اشتراكهما فى إدمان شرب الخمر، وإعجاب فورد بقدرة تولاند على العمل بالكثير من الإصرار، وفى "المواطن كين"، كان تولاند يعطى ويلز على الدوام ما تعلمه مع فورد، فالمونتاج غير الضرورى يمكن تفاديه من خلال لعب المشاهد فى لقطة واحدة كلما كان ذلك ممكنًا.

وقبل وفاته مباشرة، كان قد أتقن ابتكار عدسة ذات فتحة f-64 يمكن أن تعطى عمق مجال إلى ما لا نهاية مع بؤرة "دقيقة"، وتظل ذكراه حية فى الفيلم التسجيلى لمعهد السينما الأمريكى "رؤى الضوء: فن التصوير السينمائى" (١٩٩٢).

مشاهدات مقترحة:

"عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، "رحلة العودة الطويلة إلى الوطن" (١٩٤٠)، "المواطن كين" (١٩٤١)، "الثعالب الصغيرة" (١٩٤١)، "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bazin, André. *Orson Welles: A Critical View*. Foreword by François Truffaut. Los Angeles: Acrobat Books, 1991.

Bogdanovich, Peter. "The Kane Mutiny." In *Focus on Citizen Kane*, edited by Ronald Gottesman, 28–53. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1976.

Callow, Simon. *Orson Welles: The Road to Xanadu*. London: Jonathan Cape, 1995.

Eyman, Scott. *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. New York: Simon & Schuster, 1999.

Kael, Pauline. *The Citizen Kane Book*. New York: Limelight, 1984.

موراي بوميرانس

نيستور ألميندروس

(ولد فى برشلونة، إسبانيا، ٣٠ أكتوبر ١٩٣٠، وتوفى فى نيويورك، ولاية نيويورك، ٤ مارس ١٩٩٢)

قام نيستور ألميندروس بتصوير ما يزيد على ستين فيلمًا، تتضمن أفلامًا من إخراج باربيت شرودر، وجان إيوستاش، وجان كلود بريلى، وموريس بيالاه، ومونتى هيلمان، ومارجريت دورا، وآلان جيه باكيولا، وموشيه ميزراحى. لقد نزح ألميندروس إلى كوبا بعد الحرب العالمية الثانية، والتحق بجامعة هافانا فترة قصيرة، ثم رحل إلى روما حيث التحق بالمركز التجريبى للسينماتوغراف، حيث اكتشف أن الدراسة شديدة الأكاديمية أكثر من تذوقه، ثم تعلم الإسبانية فى كلية فاسار، قبل أن يعود إلى كوبا بعد تسلم فيديل كاسترو السلطة فى عام ١٩٥٩، ثم جذبته باريس بسبب الموجة الجديدة الفرنسية، حيث عمل مع إيريك رومير فى "هاوى جمع الأشياء" (١٩٦٧).

عمل مرات عديدة مع اثنين من المخرجين، مع رومير فى "ليلتى عند مود" (١٩٦٩)، و"ركبة كلير" (١٩٧٠)، و"ماركيز أوه" (١٩٧٦)، و"بارسيفال الجولوازى" (١٩٧٨)، و"بولين على الشاطئ" (١٩٨٣)، ومع فرانسوا تروفو فى "علاقة زوجية" (١٩٧٠)، و"فتاتان إنجليزيتان والقارة" (١٩٧١)، و"قصة أديل إتش" (١٩٧٥)، و"الرجل الذى يحب النساء" (١٩٧٧)، و"الغرفة الخضراء" (١٩٧٨)، و"الحب فى السريع" (١٩٧٩)، و"المترو الأخير" (١٩٨٠)، و"المخلص لك" (١٩٨٢). كما فاز بالأوسكار عن فيلم "أيام الجنة" (١٩٧٦) لتيرانس ماليك، وترشح عن "كريمر ضد كريمر" (١٩٧٩) لروبرت بينتون، و"البحيرة الزرقاء" (١٩٨٠) لراندال كلايزر. وبفضل صوره بالألوان، التى يتم تصويرها عادة فى الليل بممثلين يرتدون أزياء

بيضاء وسوداء، وبإضاءة تشبه ضوء القمر، فإن فيلم "سكون الليل" (١٩٨٢) لبينتون يظل واحدًا من أكثر الأفلام إثارة منذ "سايكو" (١٩٦٠) لألفريد هيتشكوك، كما أن الصور الحسية التى صورها أليندروس لمقطع "دروس الحياة" لمارتين سكورسيزى فى فيلم "قصص نيويورك" (١٩٨٩) تظل من الصور الرائعة.

كان أليندروس مقتنعًا بأن استخدام الأدوات التقنية يمكن أن يؤثر سلبًا على التصوير السينمائى، لذلك فإنه أصبح من الرواد الأوائل للضوء المنعكس بشكل انطباعى (تأثيرى) كمعادل مضاد للتأثيرات الخشنة فى الفيلم نوار، وكان يستخدم أدوات عاكسة من الكرتون، أو ألواح المطاط الرغوى، أو الكتان، ومواد عاكسة أخرى (مثل جرايفلون البلاستيكى)، وبها كان يخلق ألوانًا مذهلة تشبه اللوحات التشكيلية. وعلى سبيل المثال فى مشاهد من "أيام الجنة"، استخدم ضوء النهار دون إضاءة إضافية. لقد ألهمت لوحات الفنانين التشكيليين معالجته للتصوير السينمائى، فقد استلهم بول جوجان فى "ركبة كلير"، وفريدريك ريمينجتون فى "الرحيل إلى الجنوب" (١٩٧٨) لجاك نيكولسون، وبييرو ديلا فرانشيسكا فى "كريمر ضد كريمر".

وسيرته الذاتية "رجل مع كاميرا" ليست فقط دراسة ذكية للسينما المعاصرة، الثرية بالتعليقات العبقرية (مثل تأملاته التى يقول فيها إن نمط الويسترن هو نوع من "الكوميديا المرتجلة" الأمريكية)، لكنها أيضًا تشكل ثروة من الأفكار الثمينة حول ظروف وفن المصور السينمائى.

مشاهدات مقترحة:

"ركبة كلير" (١٩٧٠)، "ماركيز أوه" (١٩٧٦)، "أيام الجنة" (١٩٧٦)، "الغرفة الخضراء" (١٩٧٦)، "كريمر ضد كريمر" (١٩٧٩)، "البحيرة الزرقاء" (١٩٨٠)، "سكون الليل" (١٩٨٢)، "بولين على الشاطئ" (١٩٨٣)، "دروس الحياة" ـ جزء من فيلم "قصص نيويورك" (١٩٨٩).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Almendros, Néstor. *A Man with a Camera*. Translated by Rachel Phillips Belash. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

موراى بوميرانس

عشـق السينـما

Cinephilia

مشاهدو الأفلام الأوائل الذين وصفوا أنفسهم عشاقًا للسينما كانوا الفنانين والمثقفين الفرنسيين المرتبطين بالحركة الطليعية فى العشرينيات، لوى ديلوك (١٨٩٠-١٩٢٤)، وجاك إبستين (١٨٩٧-١٩٥٣)، وجيرمان دولاك (١٨٨٢-١٩٤٢)، وإيف فرانسيز (١٨٨٦-١٩٨٠). كانوا صناع أفلام ونقادًا، وكان مصطلح "مولد بالضوء" photo genie يشير إلى تجربة شديدة الخصوصية تخلقها السينما. لقد كانت لحظات الكشف والتعرف هى التى تشكل "جماليات المتفرج" بالنسبة لهؤلاء الأكثر حساسية للقوة العاطفية المؤثرة للوسيط (ويلمين، "مظاهر واحتكاكات"، ص ١٢٦). وفى الوقت الذى انتقد فيه ويلمين النزعة النخبوية المتضمنة فى هذا المفهوم، فإنه هو نفسه قام بتعريف عشق السينما باعتبارها مصطلحًا "لا يفعل أى شىء سوى أن يحدد شيئًا يقاوم أو يهرب من شبكات الأطر النظرية والمعالجات النقدية" (السابق ص ٢٣١).

لقد كان حب السينما الذى ألهم المثقفين الفرنسيين منذ العشرينيات، والذى أدى إلى تأسيس السينماتيك الفرنسى فى عام ١٩٣٥، وكان دافعًا وراء نقاد السينما خلال الخمسينيات فى مجلة "كراسات السينما، كان هذا الحب يشار إليه بشكل غير رسمى - وإن كان بحماس - بمصطلح "عشق السينما". وفى عام ١٩٧٧ قام صاحب النظرية السينمائية كريستيان ميتز بتعريف وتنظير هذا المصطلح فى كتابه "الدال المتخيل"، ليدخله بشكل رسمى فى مجال الدراسات السينمائية. ومنذ ذلك الوقت اتخذ المصطلح عديدًا من المعانى والتداعيات التى

تتجاوز التعريف الذى يقوم على التحليل النفسى الذى عبر عنه ميتز بأنه "حب السينما"، وبمعنى أكثر عامية، فإن "عشق السينما" يشير إلى الشغف الذى يذهب به الناس إلى السينما ويكتبون عن الأفلام. وهو كشغف، أو كرغبة، يضم العنصر الذاتى من الدراسات السينمائية كفرع دراسى، ومن الفرجة على الأفلام كمهنة واهتمام، وفى الوقت ذاته فإنه يشير إلى المبالغات بشأن الوسيط السينمائى وأنصاره، فمع الظهور المتزايد لتقنيات إلكترونية جديدة جديدة - الفيديو، والدى فى دى، والوسائط المتعددة، والإنترنت - فإن عشق السينما يتعرض لمزيد من الجدل. هل هو مصطلح يعبر عن الحنين (النوستالجيا) إلى وسيط مفقود، أم أنه على أشكال جديدة من الفرجة السينمائية؟ قد يكون هناك القليل من الإجماع حول المجال الذى يغطيه المصطلح، لكن هناك أيضًا القليل من الشك حول أن عشق السينما مستمر باعتباره علاقة ارتباط خاصة بالأفلام والثقافة السينمائية، ولأنه مصطلح يشتبك مع تناقضات والتباسات، فإنه يشير إلى بعض الأسئلة المهمة المرتبطة بدراسة السينما، فعندما تندمج الخبرة مع المتع الذاتية، هل تكون هناك معرفة موضوعية بالسينما؟

عشق السينما فى فرنسا

خلال تطوير ميتز لنظريته السينمائية التى تقوم على السيميوطيقا والتحليل النفسى، بدأ فى التفكير حول علاقة الشخصية بالسينما، كصاحب نظرية ومتفرج، وقال إن الشخص الذى يحب السينما، لكنه يكتب عنها أيضًا، يشبه طفلاً يكسر لعبته. وعاشق السينما - بالنسبة له - يقف بشكل متوازن وإن يكن محفوفًا بالمخاطر بين المتعة "المتخيلة" للذوبان فى الصورة، والمعرفة "الرمزية" لطريقة عملها وشفراتها. إن الكتابة عن السينما ممارسة سادية كما يقول، لأنه لا يمكن فهمها إلا على نحو "غير طبيعى"، مثل تحليل حلم أو تيار مضاد. (المتخيل، ص ١٥). ومع ذلك، وبقدر ما أن الآلية، والشكل، وتذوق "الفيلم المصنوع جيدًا"، تصبح جميعًا جزءًا من متعة عاشق السينما فى الفرجة على الأفلام، فإن

عاشق السينما يصبح أيضًا متعلقًا بالشىء بشكل مرضى. "التعلق المرضى بالشىء فى السينما هو السينما فى حالتها المادية"، ويمضى إلى القول بأن حب السينما يمتد من الإعجاب بالتكنيك إلى الدراسة النقدية لشفراتها وعمليات الإعجاب ذاتها، ويصبح إنكار التعلق بها نوعًا من المعرفة (السابق، ص ٧٥). وبكلمات أخرى، فإن عشق السينما يساعد السيميوطيقى على أن يحب السينما، وفى الوقت ذاته يحصل على مسافة نقدية تبعده عن سحرها.

وحدود نظرية ميتز السينمائية ممتدة ومعروفة جيدة، مثل اتجاهها للتعميم والتقييد داخل حدود نوع محدد من السينما الروائية "الكلاسيكية". ومع ذلك فإن تنظيره لعشق السينما باعتباره شكلاً مركبًا من الرغبة يمثل تعريفًا مفيدًا. وإشارة ميتز إلى الموجة الجديدة الفرنسية تضع فهمه لعشق السينما داخل مصطلحات التاريخ السينمائى، كما تشكل سياق نموذجه السيميوطيقى والتحليل النفسى، وقد قام السينمائيون والنقاد المرتبطون بمجلة "كراسات السينما" فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بتجسيد مفهوم عشق السينما، بل يمكن القول إنهم تحولوا من النقد السينمائى إلى صناعة الأفلام من أجل التغلب على التناقضات التى أشار لها ميتز فى قلب الافتتان المهووس بالسينما.

وحب السينما الذى كان نقاد "كراسات" أوفياء له يمكن فى الحقيقة إرجاعه إلى أستاذهما المشترك أندريه بازان، الذى قال: "السينما ظاهرة مثالية" ("ما هى السينما"، ص ١٧). وفى مقالته المهمة "أسطورة السينما الشاملة"، يقول إن تاريخ السينما يقوده شغف الناس "بواقعية متكاملة، وإعادة خلق للعالم فى صورة سينمائية"، ويمضى إلى تطوير نقد سينمائى يفضل السينمائيين الذين شعر بأنهم الأقرب إلى تحقيق مثال "السينما الشاملة" - مثل جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩)، وروبيرتو روسيللينى (١٩٠٦-١٩٧٧)، وأورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥)، وكينجى ميزوجوشى (١٨٩٨-١٩٥٦) (السابق، ص ٢١). لقد أحب لقطاتهم الطويلة زمنيًا، وإستراتيجيتهم فى البؤرة العميقة، حيث يبدو أن العالم يقدم نفسه إلى المتفرج.

وعلاوة على ذلك فإنه كتب عن أفلام بحماس متقد للإنجازات الأسلوبية، وتقدير للأهمية العاطفية لتأثير الفيلم على المتفرج. وربما لم يكن بازان أول عاشق للسينما، لكن مقالاته خلقت معالجة نقدية للسينما متأثرة برغبة معرفية لإغراء الصورة، وفى الوقت ذاته مصاغة بفهم صارم للأسلوب السينمائى، واللغة، والتكنيك، والشكل.

وعلى صفحات "كراسات السينما" خلال الخمسينيات، تم اعتناق جماليات بازان الواقعية بواسطة فرانسوا تروفو (١٩٣٢-١٩٨٤)، وإيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠)، وكلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، وآخرين، باعتبارها معالجة لنظرية المؤلف السينمائى، و"الميزانسين"، وهوليوود، وكرسوا أنفسهم للسينما عن كطريق أسلوب شديد الشخصية فى الكتابة، وامتدحوا أفلامًا ومخرجين هم - بتعبير ميتز - يعتبرون "أشياء جيدة"، بينما كانوا يسخرون من أفلام أخرى - مثل أفلام السينما الفرنسية - باعتبارها نماذج فقيرة وضعيفة من صناعة الأفلام. وبالنسبة لهم، كان "المؤلفون" الحقيقيون هم الذين عبروا عن أنفسهم بالصورة. وعبر نقاد "كراسات" عن عشقهم البالغ للسينما فى عبارات مثل "لقطات التراكينج هى مسألة أخلاقية"، فى إشارة إلى كال من "هيروشيما، حبيبى" (١٩٥٩) وسينما سام فوللر (١٩١٢-١٩٩٧) (هيليير، إعداد، "كراسات"، ص٦٢)، وسينما روسيللينى تشكل "حالة ذهنية" (السابق، ص ٢٠٣)، وطبقًا لجودار فإن نيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩) هو "مخرج من الناحية الأخلاقية، أولاً وقبل كل شىء"، و"شخص لا يمكن إلا أن يشعر أن هنا شيئًا موجودًا فقط فى السينما" (السابق ص ١١٦)، كما أن ريفييت يقول إن "ما يبرر للسينماسكوب هو فى المقام الأول رغبتنا فيها" (السابق، ص ٢٧٦).

لقد أسس عشق السينما بالنسبة لنقاد "كراسات" بعضًا من الصيغ الرئيسية للدراسات السينمائية، والتى تتضمن بشكل خاص النقد الذى يقوم على نظرية المؤلف، ومجموعة الأفلام الأكثر أهمية التى يتأسس عليها هذا النقد، وفى الوقت

الذى كان فيه مشروعهم - على أحد المستويات - هو تزويد السينما بمفردات نقدية، ومجموعة من آلهة المخرجين الذين يضعوا السينما فى مصاف الفنون الأخرى، فقد كان مشروعًا يميز أيضًا خصوصية كوسيط فنى تجارى وكان حبهم للسينما الأمريكية، متمثلاً فى شخصيات مهمة مثل نيكولاس راى، وأنطونى مان (١٩٠٧-١٩٦٧)، وسام فوللر، وفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، مع أورسون ويلز، وألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، كان هذا الحب يستلزم فهم هوليوود باعتبارهم مشروعًا حداثيًا. وكان نقاد "كراسات" - فى العديد من الحالات - يكتبون عن السينما "ضد ما هو معتاد" بالنسبة للتوليفات النمطية التى تقوم على شكل منتجات الشركات السينمائية الكبرى.

وإذا كان هناك القليل من الاتفاق أو الإجماع داخل مجتمع النقد السينمائى حول المعنى الحقيقى لعشق السينما، فإن هناك فكرة تتكرر كثيرًا حول المبالغة والإسراف، وبشكل أكثر تحديدًا، فإن عشق السينما قد يكون نوعًا من المبالغة التى تقوم على مستوى التفاصيل، التى "يُمسك بها" المتفرج الذى تفتح له هذه التفاصيل علاقة ذاتية بينه وبين النص، وفى الحقيقة أن مفهوم التجربة السينمائية يمكن ربطه بالعديد من المعالجات النقدية والأطر النظرية، بما فى ذلك النظريات التى طورها رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) (مثل "النقطة المحددة" و"المعنى الثالث")، ووالتر بنجامين (١٨٩٢-١٩٤٠) ("البصريات غير الواعية" و"اللاهدف"). وعاشق السينما بهذا المعنى ينصرف قليلاً عن النص السينمائى، لكنه مفتون أيضًا بلحظات تتجاوز النص وتأخذه إلى مكان آخر.

عشق السينما فى أمريكا

بينما مصطلحات وجماليات عشق السينما قد تكون مرتبطة بالنقد السينمائى الفرنسى، فإن هناك شغفًا نقديًا مماثلاً بالسينما قد تطور فى أمريكا الشمالية خلال الفترة ذاتها، ففى الأربعينيات كان نقاد مثل جيمس أجى (١٩٠٩-١٩٥٥) وروبرت وارشو (١٩١٧-١٩٥٥) يكتبون عن السينما بنوع من الشغف ذى العلاقة

القريبة بالنقاد الفرنسيين، وهم فى هذه الحالة مرتبطون على نحو أكثر مباشرة بالحروب الثقافية بين التصنيف الراقى والتصنيف المتدنى للذوق، وهو الأمر الذى تولاه نقاد مثل بولين كايل (١٩١٩-٢٠٠١) وأندرو ساريس (ولد عام ١٩٢٨) خلال الستينيات، وربما لم يكن لدى هؤلاء النقاد نظرية جمالية متماسكة، ومع ذلك فإن كتاباتهم تبدأ بالفعل من المقدمة المنطقية القائلة بأن السينما الجيدة لا تتميز بوجهة نظر جمالية، وإنما أيضًا بسياسات الذائقة. لقد كان إدخال السينما إلى مصاف "الفن" يستلزم تحديًا للمؤسسات والسلطات الثقافية التقليدية، التى كانت السينما بالنسبة لها "وسيطًا جماهيريًا"، وبهذا المعنى فإن عشق السينما كان شديد الارتباط بالسياسات اليسارية - أو على الأقل الليبرالية - المضادة للمؤسسات التقليدية، وذلك بالرغم من أنه كان من الصعب دائمًا الحفاظ على الروابط والعلاقات بين عشق السينما والسياسات الثقافية.

وفى أواخر الستينيات، كان جودار يدفع عشق السينما إلى سينما سياسية إيجابية، لكن كان هناك فى الولايات المتحدة نوع آخر من الطليعية التى تكونت حول مظهر مختلف من عشق السينما. لقد اهتمت السينما الأمريكية الجديدة بفحص الخصائص للسينما، لتنزع عنها عناصرها الصناعية، مثل (فى أكثر الأشكال تطرفًا) الممثلين، والقصص، والسيناريوهات، من أجل صنع تجربة منتقاة من الفرجة على الأفلام فى الظلام، وكانت "السينما غير المرئية" التى تم بناؤها فى مدينة نيويورك.فى "أرشيف السينما المجمع" فى عام ١٩٧٠، تهدف إلى حجب رؤية المتفرج الطرفية (خارج الشاشة، وداخل قاعة العرض - المترجم)، والتى يمكن أن تشتت انتباهه عن التحديق الثابت والخالص فى الشاشة. لقد كان هذا "العشق المنحرف للسينما" تثبتًا نفسيًا مرضيًا على الأشياء أكثر من عشق السينما كما وصفه ميتز فى الافتتان بالصورة، والعرض، والظلام، مع معرفة بالآليات وراء تجربة الفرجة التى تتجلى فى شكل جمالى، وأنصار هذه السينما البديلة - ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣)، ومايكل سنو (ولد عام ١٩٢٩)، وآندى وارهول (١٩٢٧-١٩٧٨)، وهوليس فرامبتون (١٩٣٦-١٩٨٤)، وآخرون عديدون -

اعتنقوا حبًا شديدًا للسينما حتى أنهم حاولوا تحريرها من ثقافة التسلية الفاسدة التى أصبحت تسيطر على الوسيط السينمائى.

وكان ما يربط عشاق السينما المختلفين هؤلاء هو شغفًا مشتركًا بطقوس الفرجة السينمائية، والدخول فى الظلام والاستسلام لقوة وسلطة الصورة، وقبل "السينما غير المرئية"، كانت الأفلام التجريبية تُعرض جنبًا إلى جنب الأفلام الهوليوودية وسينما الفن العالمية فى جمعيات الفيلم مثل "سينما ١٦"، وكانت هذه الجمعية ـ ومقرها فى نيويورك ذ تحت إدارة آموس فوجيل (ولد عام ١٩٢١)، وتوضع برامجها فى خليط انتقائى من الأفلام، التى تتضمن أفلامًا تسجيلية وصامتة، وذلك منذ عام ١٩٤٧ حتى ١٩٦٣، وكان شعار فوجيل أن الفرجة على الفرجة هى فى ذاتها فعل ثورى، وكان "الفيلم الجيد" بالنسبة له هو الذى يفتن المتفرج ويأسره، ويحرره من النزعات القمعية للحياة اليومية، وكان السينماتيك الفرنسى الذى أنشأه إنرى لانجلوا (١٩١٤-١٩٧٧) فى باريس يجسد سياسات ثقافية مماثلة خلال الفترة ذاتها تقريبًا. لقد تأسس السينماتيك فى عام ١٩٣٥، وقدم التعليم الذى شكل وجدان ووعى نقاد "كراسات" وسينمائيى الموجة الجديدة، وكان عشق السينما مسئولاً أيضًا عن النشاطات الأرشيفية للاتحادات العالمية لأرشيفات السينما، والتى تكرس جهودها للحفاظ على ثروة تاريخ السينما وعرضها.

مستقبل عشق السينما

منذ السبعينيات، أصبح عشق السينما مرتبطًا بفهم جمالى خالص، ومنزوعًا عنه السياسة، للسينما باعتبارها شكلاً فنيًا. إن المعالجة التى تفضل "سينما المؤلف"، وقائمة بالأعمال العظيمة، تميل إلى التعارض مع معالجة تشكلها الاهتمامات السياسية والثقافية، بما فى ذلك النزعة النسوية، والماركسية، ونظرية ما بعد الاستعمار. ومع ذلك، وكما يوحى التاريخ القصير للمصطلح، فإن حب السينما قد تضمن بداخله نقدًا له طوال الوقت، فالنظرية السينمائية والنقد

السينمائى، اللذان يشكل الدافع إليهما اهتمامات النظرية النقدية، لا يتخليان بالضرورة عن حب السينما أو الجانب الذاتى من عشاق السينما، وحتى مقالة لورا ميلفى الشهيرة "المتعة البصرية والسينما الروائية" (١٩٧٥) - وهى أحد النصوص التى أسست نظرية السينما النسوية - تدافع عن الانفصال النقدى الذى هو فى القوت ذاته لا يتخلى عن "الشغف".

ومع مئوية السينما فى عام ١٩٩٥ جاء الرثاء "لموت عشق السينما". لقد قالت سوزان سونتاج (١٩٣٣-٢٠٠٤) بأن "الوجود شديد الانتشار للصور المتحركة قد أدى بشكل مطرد لتقويض المعايير التى كانت لدى الناس تجاه السينما باعتبارها فنًا، والسينما باعتباره ترفيهًا جماهيريًا" وأشارت إلى المونتاج الذى يتزايد سرعة والذى يصنع سينما "لا تطلب من أى شخص انتباهًا كاملاً" ("التحلل"). ومع شكوى سونتاج من كمية ونوعية الإنتاج السينمائى ذلك الانزلاق البطىء وإن كان حتميًا للسينما تجاه الوسائط الإلكترونية. إن طقوس الذهاب لمشاهدة الأفلام قد أصبحت مهددة بالفرجة فى المنزل، والصورة السينمائية ذاتها أصبحت مهددة بالتقنيات الرقمية للتصوير والمونتاج والعرض.

ومع ذلك فإننا فى حاجة إلى السؤال إذا ما كان عشق السينما قد مات أو أنه تتم إعادة اختراعه، فرثاء سونتاج جاء بالضبط فى اللحظة التى كانت فيها صناعات السينما فى غرب وشرق آسيا تكتسب شهرة عالمية، وأفلام المخرجين مثل عباس كيروستامى (ولد عام ١٩٤٠)، وهو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٦)، وونج كار واى (ولد عام ١٩٥٨) ليست إلا أفلامًا لعشاق السينما، وجمالياتهم الواقعية تستدعى إلى الذاكرة بالعديد من الطرق الأولويات النقدية التى كان يفضلها بازان. ويمكن للمرء أن يقول أيضًا إنه مع التوزيع بالفيديو فإن عشق السينما أصبح وسيلة ترفيه أكثر ديمقراطية. إن عشق السينما لم يعد أسيرًا لتعريفات "الفيلم الجيد" التى كان يروج لها أصحاب الأرشيفات، ليصبح عشق السينما مفتوحًا أمام تجميع وعرض العديد من عناوين الأفلام التى تتلاءم مع ذوق عاشق السينما.

وإحدى الشخصيات المهمة فى الجدل الدائر حول مصير عشق السينما هو كوينتين تارانتينو (ولد عام ١٩٦٣)، الذى يُشتهر عنه أنه تلقى تعليمه التكوينى من خلال عمله كموظف فى محل فيديو، وحياته السينمائية مدينة تمامًا لنمط استغلال الزنوج فى السينما الأمريكية، وهو النمط الذى يمكن القول إن تارانتينو قد أنقذه من سلة المهملات التى كان فيها. هل هذا عشق للفيديو؟ أم هل هو عشق السينما لجامع الأفلام، والذى تمثل فرجته الشغوف والمستحوذة على الأفلام نوعًا جديدًا من سياسات الذوق الجيد؟ وعلى الطرف الآخر من مجال الذائقة يمكن للمرء أن يشير إلى الفنانين البصريين مثل بيل فيولا (ولد عام ١٩٥١)، وسيندى شيرمان (ولد عام ١٩٥٤)، وستان دوجلاس (ولد عام ١٩٦٠)، وجيف وول (ولد عام ١٩٤٦)، والذين تقودهم بلا شك نزعة عشق السينما، حتى لو لم يصفوا الأفلام أو يكتبوا عنها. إن أعمالهم بالفيديو والفوتوغرافيا تنخرط مباشرة مع امتلاء التجربة السينمائية، وتستكشف سماتها المغوية بطرق مهمة وإبداعية.

ولعل الأكثر أهمية لعشق السينما فى القرن الحادى والعشرين هو عرض الأفلام على دى فى دى بعد ترميمها. إن الأمر لا يقتصر فقط على أن ثروة تاريخ السينما - التى كانت فى السابق مخبأة فى غبار الأرشيفات المتربة - قد أصبحت متاحة على نطاق واسع، ولكن التقنيات التكنولوجية قد حسنت فى العديد من الحالات جودة الصورة، وبذلك جعلتنا أقرب إلى أسطورة السينما الشاملة، فمن المفترض أن الصورة الرقمية خالية من الخربشات واللطخات، وتأخذنا إلى بعد جديد من الشفافية والسحر، وحالة أشبه بالحلم فى الفرجة السينمائية، كما أن تحسين شروط الصوت من خلال التقنيات الجديدة يجعل سلطة الفيلم أقوى بحيث تمتص المتفرج، وفى الوقت ذاته فإن تغليف الدى فى دى بطريقة وأساليب جذابة يمثل نوعًا جديًا من التعلق بالأشياء بالنسبة لعاشق السينما الذى يستحوذ عليه جمع هذه الأشياء أيضًا، وإذا كان عشق السينما يشير إلى "معرفة" بالسينما جنبًا إلى جنب علاقة "حب" معها، فإن التقنيات الرقمية مسئولة أيضًا عن

التفاعل الذهنى مع الأفلام فى أشكال مختلفة من صحافة الإنترنت، والتعليقات، ومواقع عشاق السينما، وأفلام دى فى دى التفاعلية.

ويقدم توماس إلساسير تمييزًا بين مرحلتين من عشق السينما، "اللقطة الأولى" هى التى تتضمن انغماسًا شاملاً فى الصورة، بينما "اللقطة الثانية" تشير إلى عشق السينما لجامع الأفلام الذى تساعده التقنيات الجديدة، لكن هذين الشكلين يتضمنان "أزمة الذاكرة" بالنسبة لإلساسير، فحب السينما عنده هو دائمًا علاقة حب يكتنفها القلق (ص٤٠). وعشق السينما بهذه الصيغة يشير إلى الطريقة التى تتشكل بها الذاكرة المعاصرة من خلال تقنيات التسجيل، والحفظ، والاستعادة، وفى محاولة الاقتراب أكثر من السينما، تصبح من الحتمى أبعد، ولا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق وسيط، وأكثر تجزؤًا، وإذا كان ذلك هو درس نظرية مجلة "سكرين" خلال السبعينيات، والتى استلهمت جانبًا كبيرًا منها من كريستيان ميتز، فإن قلق عاشق السينما قد أعيد إحياؤه من خلال أرشيف لا نهائى لتاريخ السينما (ص ٤١).

إن عشق السينما حى وعفى بالعديد من الطرق، ومستمر فى الازدهار فى مئات مهرجانات السينما التى تعقد كل عام فى كل أنحاء العالم، وقد لا يكون هناك إجماع على تصنيف "الفيلم الجيد"، لكن الثقافة السينمائية مستمرة فى ذلك فى الازدهار. إن السليولويد وسيط مادى، معرض للتحلل، لكن حب الأفلام لن يختفى قريبًا بأى شكل من الأشكال، كما لن يختفى الجدل حول عشق السينما وأهميته، وهو مثل مشروع ثقافى، سوف يستلزم دائمًا سياسة ثقافية عن الذائقة، لكنه كإصابة لا مفر منها يشير إلى الرغبة فى "شىء جيد" سينمائى، رغبة تنشط دراسة السينما وإنتاجها معًا.

انظر أيضًا:

"أرشيفات السينما"، "النقد"، "الصحف والمجلات"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Adad, Paula. "'Objects Became Witnesses': Ève Francis and the Emergence of French Cinephilia and Film Criticism." *Framework* 46 (2005): 56–73.

Barthes, Roland. "Upon Leaving the Movie Theatre." In *Apparatus: The Cinematographic Apparatus, Selected Writings,* edited by Theresa Hak Kyung Cha. New York: Tanam Press, 1980.

Bazin, André. "The Myth of Total Cinema." In *What Is Cinema?* Vol. 1. Translated by Hugh Gray, 17–40. Berkeley: University of California Press, 1967.

Elsaesser, Thomas. "Cinephilia, or The Uses of Disenchantment." In *Cinephilia: Movies, Love And Memory,* edited by Marijke De Valck, and Malte Hagener, 27–44. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Erickson, Steve, et al. "Permanent Ghosts: Cinephilia in the Age of the Internet and Video." *Senses of Cinema* 4 (2000) and 5 (2000). http://www.sensesofcinema.com/contents/00/5/cine5.html.

Hillier, Jim, ed. *Cahiers du Cinéma, the 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985.

Keathley, Christian. *Cinephilia and History or the Wind in the Trees.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema.* Translated by Celia Britton et al. Bloomington: Indiana University Press, 1982. Translation of *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma* (1977).

Michelson, Annette. "Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia." *October* 83 (1998): 3–18.

Porton, Richard. "The Politics of American Cinephilia: From the Popular Front to the Age of Video." *Cineaste* 27 (2002): 4–10.

Rosenbaum, Jonathan, and Adrian Martin, eds. *Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia.* London: British Film Institute, 2003.

Sontag, Susan. "The Decay of Cinema." *New York Times,* 25 February 1996.

Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. New York: Random House, 1974.

Willemen, Paul. *Looks and Frictions: Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London: British Film Institute, 1994.

كتب هذا الفصل

كاثرين راسيل

الطبقة

Class

"الطبقة" مصطلح يستخدم لتصنيف الناس طبقًا لوضعهم الاقتصادى وهو يتضمن فى العادة تقديرًا لمستوى الدخل، نوع المهنة، والثروة الموروثة، والنسب العائلى، وفكرة سائدة عن "المكانة الاجتماعية"، ومن الناحية التاريخية فإن معظم المجتمعات قد صنعت تمييزًا بين أفرادها طبقًا لنوع ما من التقسيم الطبقى - برغم أن الثقافات الرأسمالية تروج لفكرة أنها مجتمعات "بلا طبقات" (كما فى مفهوم "الحلم الأمريكى" حول أن الأفراد يمكنهم الصعود الاجتماعى إذا اعتمدوا على قدراتهم وحدها). وقد اشتبكت الأفلام بشكل معقد مع قضايا الطبقة والرأسمالية الحديثة، لتظهر الأفلام كتقنية وشكل من أشكال الترفيه فى ذروة الثورة الصناعية فى أوربا والولايات المتحدة، لتصبح بالتالى إحدى أهم وأقوى الصناعات التى يتحكم فيها السوق فى القرن العشرين. وكانت تجسيدات التقسيم الطبقى على الشاشة مرتبطة بتاريخ المفاوضات (وعلاقات القوى - المترجم) فى صناعة السينما، بل أيضًا بالهويات الطبقية لمرتادى الأفلام عبر الزمن. وفى الوقت الذى حاولت فيها صناعة سينما هوليوود السائدة (سواء بشكل واعٍ أو غير واعٍ) أن تخفف من رسائلها حول الطبقة، فإن الفترات التاريخية والحركات السينمائية المختلفة فى أنحاء العالم قد حاولت أن ترفع من مستوى الوعى الطبقى، وأن تشجع أيضًا التغيير الاجتماعى.

وفى العادة فإن مناقشة الطبقة تظل محصورة داخل مناقشة أحد الأفلام لموضوع اجتماعى واضح، وعلى سبيل المثال فإن قضايا التفاوت الطبقى تميل إلى

أن تمتد إلى دراسة النوع (رجل/ امرأة) والنزعة الجنسية. وأفلام الأسكروبول الكوميدية الهوليوودية (التى تعتمد على الحوار وتقلبات الحبكة ـ المترجم)، مثل فيلم "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤) و"حياة سهلة" (١٩٣٧)، تقوم فى العادة بوضع التناقض بين الطبقات فى شكل علاقة حب بين رجل وامرأة تنتابها المصاعب (لكنها قابلة للحل فى النهاية) بين شخص ثرى وآخر عادى، وفيلم "شقيقات الجيون" (١٩٣٩) يتناول علاقات القوى الاقتصادية فى نظام الجيش فى الثلاثينيات فى اليابان، لكنه يُنظر إليه فى العادة على أنه عن قمع المرأة. وبالمثل فإن تصوير الطبقة العاملة أو الفقراء يكون فى العادة تصويرًا للأقليات العرقية أو العنصرية فى بلد ما، وبذلك (بشكل مقصود أو غير مقصود) يخفى مناقشة النظام الاقتصادى من خلال التمييز العنصرى (أو بالعكس، بالتأكيد على أن مثل هؤلاء الناس فى مرتبة أدنى، لذلك فإنهم يستحقون ـ أو ربما كانوا قانعين ـ بأن يكونوا فقراء).

يبدو هذا التشوش تأكيدًا على الأفكار الماركسية حول القاعدة والبينة الفوقية ـ بأن القواعد الاقتصادية تشكل قاعدة كل من المجتمع والأيديولوجيا، مع النظم المتعددة الأخرى (مثل مفاهيم النوع والعرق والإثنية)، المشيدة كبنية فوقية على هذه القاعدة، وكان تطوير السينما كمشروع رأسمالى يميل دائمًا إلى أن يقود إنتاج الأفلام التى تبنى المرة بعد الأخرى تجسيدات البنى الفوقية التى تؤيد الرأسمالية وتحتفى بها، وضرورة إعادة توجيه أى جانب سلبى محتمل فى الرأسمالية.

وسيلة ترفيه الطبقة العاملة

كان العديد من رواد السينما المبكرة متأثرين بالخطوات الواسعة فى الابتكار والاختراع التى حدثت خلال الثورة الصناعية، وإذا كانت مثل هذه الاختراعات قد اعتبرت أنها تجعل الحياة أسهل وأكثر راحة للبشر، فإن إمكانية الربح ساعدت أيضًا على أن تقود العديد من هذه التطورات. لقد ساعدت الآلات الجديدة على

تدفق الإنتاج واستمراره، لتصنع سلعًا فى وقت أقل وتكاليف أرخص (إلا إذا وضعنا فى الاعتبار فقدان السمع، والأطراف، بل الحياة أيضًا، فى مصانع لم تراع فيها معايير السلامة)، وكان من الممكن لأصحاب حقوق الاختراع احتكار السوق باختراعهم وجنى ثروات، ومن المؤكد أن الربح الاقتصادى الممكن هو الذى دفع توماس إديسون (١٨٤٧-١٩٣١) إلى البحث فى مجال الصور المتحركة، ثم المحاولة المستميتة أن يتحكم فى كل حقوق اختراع ما هو مهم فى هذه التكنولوجيا.

وأصبح الجمهور المفترض للصور المتحركة مجالاً للتنافس خلال العقود الأولى، وكانت أكشاك إديسون للكاينيتسكوب موضوعة على الأرصفة وفى مدن الملاهى، لتشكل تسلية قليلة التكاليف للطبقة العاملة فى المدن الصناعية الجديدة، وبدا أن هذه الأفلام المبكرة تتجه إلى ما يعتقد أنه محبوب وجماهيرى عند الطبقة العاملة: مصارعة الديوك، ومباريات الملاكمة، ورقصات النساء "المثيرات". وعلى الجانب الآخر من المحيط الأطلسى، بدا أن الأخوين أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) لوميير يستهدفان جمهور الطبقة الوسطى بصنع أفلام قصيرة تصور حياة البرجوازية الفرنسية: رجال محترمون ونساء محترمات فى منازلهم أو حدائقهم أو فى المدينة، وبالمثل فإن السادة المهذبين البريطانيين - الذين اشتهروا باسم "مدرسة برايتون" - كانوا يصنعون أفلامًا تدور حول حياة الطبقة الوسطى - إلى درجة تصوير الفقراء باعتبارهم متشردين سكارى يخططون لاختطاف الأطفال الصغار من العائلات البرجوازية، كما فيلم "تم الإنقاذ بواسطة روفر" (١٩٠٥).

لكن السينما فى الولايات المتحدة أصبحت مرتبطة بالمهاجرين والطبقة العاملة. وهناك عدد من الأفلام الروائية القصيرة المبكرة وقفت إلى جانب الفقراء، مثل "المريض بالسرقة" (١٩٠٥) و"احتكار القمح" (١٩٠٩)، وقارنت بين معاناة الطبقة العاملة وكذب الأغنياء وامتيازاتهم، وحاول مصلحو الطبقة الوسطى بشكل متزايد إغلاق دور العرض الرخيصة (نيكلوديون) باعتبارها أوكارًا

للخطيئة تحتشد بالنشاطات الدنيئة وغير القانونية، وكان نتيجة ذلك أن العقد الثانى من القرن العشرين شهد سعى الصناعة بشكل متفق عليه إلى زبائن الطبقة الوسطى، خاصة لأنهم يملكون قدرة أكبر على إنفاق النقود، وهكذا تحولت دور العرض إلى قصور للسينما تفصح عن فخامة وأناقة، وكان صناع الأفلام يهدفون إلى إضفاء الشرعية على السينما باقتباس روايات أو مسرحيات عظيمة، وإنفاق مزيد من المال على الأزياء والديكورات، وتشغيل نجوم المسرح الكبار، كما مالت نهضة السينما الروائية خلال تلك الفترة إلى الحبكات التى تعزز أخلاقيات الطبقة الوسطى، وبشكل خاص، فإن السينما الأمريكية الجماهيرية بدأت فى استلهام سرد هورتشيو آلجر عن "الأسمال للأغنياء"، ودعم فكرة أن الديمقراطية تعنى اقتصاد السوق الحرة التى تكافئ كل من لديه ما يكفى من الطاقة والعزيمة، وكان نجاح ممثلين كوميديين من عصر السينما الصامتة، مثل باستر كيتون (١٨٩٥-١٩٦٦)، وهارولد لويد (١٨٩٣-١٩٧١)، وهارى لانجدون (١٨٨٤-١٩٤٤)، يشير إلى نجاح رجال صغار ضد كل العقبات. وأصبحت قصص "سندريللا" عن بائعات فى المحلات يعثرن على الحب والزواج من مليونير قصصًا شهيرة. إن سرد هوراشيو آلجر يعمل على تشويش وجود التفاوت الطبقى بالإيحاء بسهولة أن يرتفع شخص ضئيل فى المجتمع (حتى لو كانت الإحصائيات فى العالم الحقيقى تشير إلى عكس ذلك).

وضمن نجاح سينما هوليوود ـ سواء فى الولايات المتحدة وخارجها ـ أن توليفة هوراشيو آلجر يمكن محاكاتها على نطاق واسع، ومع ذلك فإن الأفلام فى البلدان الأخرى عملت برهافة على تعزيز نظام طبقى أكثر رسوخًا، وذلك خلال النصف الأول من القرن، وعلى سبيل المثال فإن السينما البريطانية كانت تدعم فى الأغلب الحواجز بين الطبقة العاملة والطبقة الأرستقراطية، وذلك بالربط بين الهوية القومية وثقافة الطبقة العليا: مثل صيد الثعلب، والولادة فى القصور الفارهة، وأصل العائلة النبيلة، وكان يتم تصوير أبناء الطبقة العاملة غالبًا بأنهم بلهاء نوعًا ما، لكنهم سعداء بنصيبهم فى الحياة. (ربما كان الوعى الأكبر للتفاوت

الطبقى فى الثقافة البريطانية هو الذى جعل الأفلام الأمريكية لشارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) بريطانى المولد، وشخصية صعلوكة، استثناء نادرًا من حبكات هوراشيو آلجر التى سادت السينما الهوليوودية). وبالمثل فإن السينما الهندية المبكرة قامت باستمرار بالتأكيد على الخطوط الفاصلة بين الطبقات، لتقدم ميلودرامات تحذيرية عن أفراد جرأوا على عبور أوضاعهم المحرم عليهم تجاوزها، ولأن الطبقات الفقيرة كانت لا تزال تشكل أغلبية الجمهور فى تلك البلدان، فإن القصص كانت تحثهم على الرضا عن أوضاعهم فى البناء الاجتماعى.

كما أكدت سينما التيار الرئيسى وقصصها فى العديد من البلدان على البهاء والثروة، واهتمت اهتمامًا كبيرًا بقيم الإنتاج العالية لرجال ونساء يرتدون "على آخر موضة"، ويعيشون فى قصور أو شقق فاخرة، وسواء كان ذلك واعيًا أو غير واعٍ، فإن هذه الأفلام جعلت حياة الموسرين أكثر أهمية ومرغوبة أكثر، وبالتالى فإنها جعلت حياة الفقراء أو الطبقة العاملة أقل أهمية وأكثر انخفاضًا.

وكانت محاولات الصناعة الانتقال إلى احترام الطبقة الوسطى تنعكس أيضًا فى التحول من دور العرض الصغيرة والأفلام الفقيرة إلى صناعة كبرى مزدهرة تشبه نظام المصانع، وكان هذا باديًا تمامًا فى هوليوود، ولكن أيضًا فى بلدان مثل بريطانيا، والصين، والهند، واليابان، حيث تأسست الإستوديوهات التى كانت تضع العاملين فى سلم هرمى من الأهمية بينما يمضى الفيلم فى نظام يشبه تمامًا خط التجميع الآلى، وعمل المسئولون التنفيذيون بصراحة للحفاظ على السيطرة الكاملة على القوة العاملة، واستخدام كل الوسائل فى متناولهم للإبقاء على العمال يعملون فى اتساق، لكن فى الوقت ذاته، كانت العلاقات العامة فى هوليوود.تروج لأن صناعة السينما الأمريكية ذاتها. نموذج لأسطورة هوراشيو آلجر - فهناك حكايات عن مهاجرين صعدوا لكى يصبحوا رؤساء إستوديوهات كبرى، أو مجهولين تم اكتشافهم ليصبحوا نجومًا على الشاشة الفضية.

تحديات للبناء الطبقى

بينما جاهدت صناعات السينما القومية فى بلدان عديدة للتخلى عن شهرة باعتبارها تسلية "الطبقة العاملة"، فإن السينما السوفييتية خلال العشرينيات جاهدت لتقوية الارتباط بين السينما والعمال وتعميقه، واعتبر القائد السوفييتى فلاديمير إيليتش لينين أن السينما هى أكثر الأشكال الفنية أهمية، خاصة لقدرتها على جذب البروليتاريا والتحدث إليها. ونتيجة لذلك، فإن السينما السوفييتية ركزت مباشرة على إبعاد الجمهور عن "الوعى الزائف"، وجعلهم واعين طبقيًا، ولإضفاء الحيوية على الثورة الاشتراكية، وكان مفهوم المخرج السينمائى دزيجا فيرتوف (١٨٩٦-١٩٥٤) عن "كينو - آى" (السينما - العين) يضع نظرية تقنيات وجماليات السينما تمتد بالإدراك والوعى الإنسانيين، كما كانت أفكار المخرج سيرجى إيزينشتين (١٨٩٨-١٩٤٨) عن المونتاج الجدلى تقوم على أساس محاولة توسيع المفهوم الذهنى للنظام الاجتماعى بدلاً من مجرد الإذعان للأفكار الأيديولوجية سواء "الحق الإلهى" للحكام الملكيين أو متطلبات الرأسمالية، وعلى عكس توليفة هوراشيو آلجر النمطية التى تركز على الأبطال الفرديين، فإن الأفلام السوفييتية تنحو إلى التركيز على أبطال جماعيين، طاقم بحارة "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، أو فلاحى "الأرض" (١٩٣٠). ولسوء الحظ، فإنه مع تولى جوزيف ستالين السلطة فى الثلاثينيات، فإنه فرض على السينما الانتقال من أفلام تدعو المتفرجين دائمًا إلى التفكير بأنفسهم، إلى سينما "الواقعية الاشتراكية" التى تحتفى بالطبقة العاملة، لكنها كانت تحاول الإبقاء على العمال فى حالة رضا وطاعة.

وبرغم أن السينما السوفييتية كانت هى أوضح حجة مضادة لاحتفاء هوليوود بالمادية الرأسمالية، فإن عددًا من الأفلام الألمانية فى العشرينيات، وذات الصلة بدراما الغرفة (التى تدور عن الطبقة الوسطى - المترجم)، مثل "الضحكة الأخيرة" (١٩٢٤) و"شارع بلا بهجة" (١٩٢٥)، كانت تعترف بالتفاوت بين من يملكون ومن لا يملكون، فى بلد يتفشى فيه الفقر والتضخم بعد الحرب العالمية الأولى، وكانت

بقية أوربا، والولايات المتحدة، قد أصيبت بالكساد الاقتصادى عندما كان ذلك العقد يشرف على نهايته، وانهارت فجأة سوق الأوراق المالية، والأرصدة البنكية، والوظائف، مما هز إيمان العديد من الناس بالرأسمالية، وبرغم أن إستوديوهات هوليوود تدعم فى العادة الوضع السائد الذى يساعدها على التحكم فى السلطة، فإن أفلام هوليوود فى بداية العشرينيات كانت أحيانًا تنتقد الرأسمالية بقسوة، فأفلام مثل "أطفال الطريق الأشقياء" (١٩٣٣)، و"أنا هارب من عصابة" (١٩٣٢)، تصور فشل "الحلم الأمريكى"، وتوضح كيف أن نظام القانون والحكومة يعمل لصالح الكبار وضد المواطن العادى، وكان انتشار نمط فيلم العصابات، بتمجيده الخروج على القانون، يثير تعاطف الجمهور مع المتمرد ضد المؤسسة.

لكن هذا النقد فى الأفلام الأمريكية خبا مع منتصف الثلاثينيات، ومع بداية "الصفقة الجديدة" (١٩٣٣) للرئيس فرانكلين ديلانو روزفلت، وظهر امتداد محدود للأفكار الاشتراكية (الضمان الاجتماعى، وإعانات المزارع، وبرامج التشغيل)، مما خلق إحساسًا جديدًا بالتفاؤل فى الولايات المتحدة، واستثمرت هوليوود ذلك بإعادة إحياء توليفة هوراشيو آلجر، وكانت الأفلام الأكثر وضوحًا فى تمسكها بالحلم الأمريكى هى أفلام المخرج فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وخاصة "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، و"لا يمكنك أن تأخذها معك" (١٩٣٨)، و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩). وحتى الاقتباس السينمائى عن رواية جون شتاينبيك "عناقيد الغضب" (١٩٤٠)، ابتعد عن تصوير فشل الرأسمالية الأمريكية، ليتحول إلى قصة تمجد عزيمة الأسرة الأمريكية. وفى أواخر الثلاثينيات، عادت أفلام هوليوود إلى الفانتازيا الهروبية بالمعنى الحرفى للكلمة، فى أفلام مثل "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧) و"ساحر أووز" (١٩٣٩)، لتساعد الجمهور على نسيان أحزانه، وظهر اتجاه مماثل فى أوربا، فقام ألكسندر كوردا (١٨٩٣-١٩٥٦) بإنتاج ملاحم تاريخية عن الطبقة العليا فى بريطانيا، وأصبحت "سينما الإلهاء"، التى تحتشد بالسيدات الأنيقات والتليفونات البيضاء، هى السائدة فى السينما الإيطالية والألمانية والفرنسية.

وإحدى النزعات القليلة فى السينما الأوربية خلال الثلاثينيات، والتى كانت تصور بانتظام الطبقات الدنيا، كانت الواقعية الشعرية الفرنسية، برغم أن العديد من هذه الأفلام كانت تميل إلى أن تحكى قصصًا يطغى عليها الجو القدرى الرومانسى بدلاً من التحليل الاجتماعى الواضح.

وفى النصف الثانى من فترة الكساد كان الفيلم التسجيلى يعمل أيضًا على تدعيم الرأى القائل بأن النظام التقليدى يمكنه أن يحل الصعوبات الاقتصادية بدون الحاجة إلى ثورة، وكانت أفلام تسجيلية مثل "المحراث الذى شق السهول" (١٩٣٦) و"النهر" (١٩٣٨) تقر بوجود الأزمة، لكنها تنتهى بالإشادة بالتكنولوجيا الأمريكية التى تعرف طريق الخروج من الأزمة، كما أن "وحدة السينما" فى "مكتب البريد العام" فى بريطانيا ، حيث أنتج جون جريرسون (١٨٩٨-١٩٧٢) أفلامًا تسجيلية، مالت إلى دعم قوة ونجاح الإمبراطورية وصناعاتها فى أفلام مثل "أغنية سيلان" (١٩٣٤)، و"مشكلات الإسكان" (١٩٣٥)، و"البريد الليلى" (١٩٣٦). وعلى طريقتها، قامت الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية النازية، مثل "انتصار الإرادة" (١٩٣٥)، بالتأكيد على أن القوة الوطنية سوف تقهر المصاعب الاقتصادية، حتى لو كانت ألقت باللوم على هذه المصاعب على اليهود والشيوعيين.

وإلى حد ما، فقد كان اندلاع الحرب عبر أوربا وآسيا سببًا فى تراجع مناقشة المسائل الطبقية، حيث إن طبقات المجتمع اتحدت معًا لتحارب العدو، وأظهرت العديد من الأفلام عن الحرب فى عدد من البلدان شخصيات من خلفيات مختلفة تعمل جنبًا إلى جنب فى قضية مشتركة، مثلما يبدو فى أفلام "الشغف السامى" (اليابان، ١٩٤١)، و"حيث نؤدى خدمتنا العسكرية" (بريطانيا، ١٩٤٢)، و"موقعة باتان" (أمريكا، ١٩٤٣)، وبرغم ذلك، وبعد الحرب، فقد تزايد الوعى بالتفاوت الاقتصادى فى العديد من البلدان، وبدأ السينمائيون الإيطاليون خاصة عملية توثيق التعافى من الحرب، من خلال سلسلة من الأفلام الروائية التى تم تصويرها بأسلوب شبه تسجيلى، أشير إليه بأنه الواقعية الجديدة. وطوال أواخر

الأربعينيات، ومع بداية الخمسينيات، كانت أفلام الواقعية الجديدة الإيطالية مثل "سارقو الدراجة" (١٩٤٨) و"أومبرتو دى" (١٩٥٢) تغطى عمليات الصراع ضد الإفقار، وبالتأكيد على الالتقاطات الطويلة زمنيًا. واللقطات العامة، والبؤرة العميقة، بدا أن كل شىء على الشاشة فى سينما الواقعية يكتسب أهمية متساوية، بدلاً من استخدام هوليوود للقطات القريبة والبؤرة الضحلة لكى تركز الانتباه على بهاء الممثلين والممثلات نجوم الأفلام، وكل النجاح العالمى لهذه الأفلام سبب فى ظهور تنويعات من الواقعية الجديدة فى بلدان أخرى، ففى ألمانيا الغربية هناك "القتلة بيننا" (١٩٤٦)، وفى المكسيك "المنسيون" أو "شبان ملعونون" (١٩٥٠)، وفى إسبانيا "موت راكب دراجة" (١٩٥٥). وفى الولايات المتحدة فإن أفلام المشكلات الاجتماعية مثل "قوة الشر" (١٩٤٨)، أو الفيلم نوار مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، تنتقد أيضًا جشع ويأس الأفراد المحصورين فى مكانتهم الاجتماعية. وبنهاية الخمسينيات، ابتعدت السينما البريطانية (والمسرح والرواية أيضًا) عن قصص الطبقة العليا الأنيقة واقتربت من حكايات الطبقة العاملة، وكانت "واقعية حوض المطبخ" فى أفلام مثل "انظر وراءك فى غضب" (١٩٥٨)، و"شعور وحدة متسابق المسافات الطويلة" (١٩٦٢)، تصور مصاعب وإحباطات شباب الطبقة العاملة.

مناقشة مسألة الطبقة خلال الحرب الباردة

شهدت فترة أعقاب الحرب العالمية الثانية أيضًا مناقشة مسألة الطبقة فى ضوء غليان التوترات بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتى، فبينما كان الاتحاد السوفييتى يعتنق خطابًا اشتراكيًا ينتقد التقسيم الطبقى فى الرأسمالية الغربية، كانت الحياة فى الاتحاد السوفييتى والدوائر التى تمضى فى فلكه تعانى هى ذاتها معاناة شديدة من التقسيم بين من يملكون ومن لا يملكون، وكان أى شخص يجرؤ على الإقرار بوجود هذا التفاوت الاقتصادى يتعرض لخطر الملاحقة والاستجواب والسجن والتعذيب، وحتى الموت. لكن مثل هذه التهديدات

لم توقف بعض السينمائيين فى بلدان أوربا الشرقية، مثل بيرى مينزيل (ولد عام ١٩٣٨) فى تشيكوسلوفاكيا، وأندريه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) فى بولندا، عن تقديم المجتمع الذى يسيطر عليه السوفييت باعتباره مجتمعًا يقمع الحرية الفردية أكثر من تذويبه الفوارق بين الطبقات والفوارق فى الترتيب الهرمى للسلطة، لكن مثل هذه المحاولات أدت إلى اتخاذ إجراءات صارمة، ولم تكن الشيوعية السوفييتية وحدها فى فرض مثل هذه القيود الرقابية، ففى أواخر الستينيات أدت الثورة الثقافية فى الصين إلى إيقاف صناعة السينما تمامًا لأن تلك الثورة اعتبرت السينما مبالغة فى تأثرها بالغرب، وانتهى العديد من السينمائيين إما إلى السجن أو أصبحوا مفقودين.

ومن المهم الإقرار مع ذلك بأن المحاولات لانتقاد الرأسمالية فى الولايات المتحدة كانت تقابل فى العادة بشكوك مماثلة واتهامات بالخيانة، ووجد العديد من السينمائيين الذين صنعوا أفلام المشكلات الاجتماعية حول المظالم الاقتصادية ـ أنفسهم فى استجوابات أمام الحكومة الفيدرالية، باعتبارهم جواسيس شيوعيين أو متعاطفين مع الشيوعية وطوال الخمسينيات، سيطرت فترة من "البارانويا" داخل صناعة السينما، حيث إن المسئولين التنفيذيين فى الإستوديوهات (الشركات السينمائية الكبرى) وافقوا على أن يضعوا فى القائمة السوداء كل من يكون مشكوكًا فى أن له صلات شيوعية، وبينما كان ذلك يهدد بالخطر هوليوود ككل، فإن هذا "الرعب الأحمر" أثر على معظم اتحادات العمال فى الصناعة، وأضعف القدرة على التفاوض الجماعى الذى كان تم كسبه بصعوبة خلال فترة الكساد.

وهكذا تراجعت أفلام المشكلات الاجتماعية لصالح الأفلام المبهرة عالية الميزانية بشكل ضخم، والتى تروج للحصول على السعادة والإشباع من خلال النزعة الاستهلاكية. كان الأضخم هو الأفضل فى هوليوود خلال الخمسينيات، ديكورات أضخم، وعدد أضخم من المجاميع، وحتى شاشات أضخم مع حلول السينماسكوب، وهذا النزوح إلى الاحتفاء الهروبى بالنزعة المادية المبتذلة حدث

فى كل أوربا عند نهاية الخمسينيات، فمع دعم الولايات المتحدة من وراء الستار، تمت إزاحة الحزب الاشتراكى فى إيطاليا من السلطة عبر الانتخابات، وبدأت فترة "المعجزة الاقتصادية"، وكانت الحكومة الجديدة صريحة فى نقدها للكيفية التى صورت الواقعية الجديدة بها إيطاليا والمجتمع الإيطالى، وبنهاية العقد اختفت الواقعية الجديدة ليحل محلها كوميديات جنسية مصقولة، وأفلام بملابس إغريقية باهظة الميزانية (تدعى أفلام "السيف والصندل")، وشهدت بريطانيا أيضًا صعود مجتمع الوفرة خلال الستينيات، وجاء بعد صورة "الشباب الغاضبين" صورة جيمس بوند الأيقونية، الذى كان يلعب بأدوات تقنية عالية، ويعربد فى صالات القمار، ويشرب الخمر الذى يطلبه "ممزوجًا ولكن ليس مخفوقًا".

لكن مع أن معظم سينما "العالم الأول" بدأت أنها تروج بوضوح لما يمكن أن تعطيه الرأسمالية، فإن بعض الأفلام عرضت مشكلات تختفى تحت هذا السطح البراق. لقد كانت ميلودرامات هوليوود فى الخمسينيات تلمح أحيانًا إلى عدم الشعور بالرضا والإشباع - والشعور بأن المال والبضائع المادية لا تجلب السعادة. وكانت أفلام مخرجين إيطاليين مثل فيديريكو فيلليني (١٩٢٠-١٩٩٣) "الحياة اللذيذة" (١٩٦٠)، ومايكلانجلو أنطونيوني (ولد عام ١٩١٢) "المغامرة" (١٩٦٠)، تصور "المعجزة الاقتصادية" على أنها خلقت مجتمعًا ضحلاً بلا روح، وبدا كذلك أن أفلام الموجة الجديدة الفرنسية تتمرد ضد ما تم تصويره على أنه القيود الخانقة للمجتمع البرجوازى.

إن مثل هذه المواقف تجاه رأسمالية العالم الأول أصبحت أكثر ضعفًا فى صناعات السينما القومية فى بلدان عديدة، التى ظهرت فى فترة ما بعد الاستعمار فى العالم الثالث، ففى عديد من هذه البلدان التى استقلت من الناحية الرسمية استمر الاعتماد النفسى، والثقافى، والاقتصادى، على الغرب، وبدأت صناعات السينما فيها تدعو إلى إستراتيجيات للمقاومة، وطوال الستينيات، واكبت حركات السينما المختلفة الأفكار السياسية الراديكالية المتنامية فى العالم

الثالث، ووصفت "السينمانوفو" (السينما الجديدة) فى البرازيل نفسها بأنها "جماليات الجوع"، وحاولت أن تمنح صوتًا للطبقة السفلى من الفلاحين ضد التحديث المتزايد والإمبريالية الغربية، وظهرت دعوات نحو "السينما غير الكاملة" فى كوبا بعد ثورة عام ١٩٥٩، أو السينما الفدائية التى أعطيت مصطلح "السينما الثالثة" على أيدى السينمائيين الأرجنتينيين فيرناندو إى سولاناس (ولد عام ١٩٣٦) وأوكتافيو جيتينو (ولد عام ١٩٣٥)، وحاولت هذه الحركات أن تقطع صلاتها بالتقنيات الإمبريالية الهوليوودية، كما بحث العديد من السينمائيين الثوريين عن تطوير نظم بديلة أو أندرجراوند للإنتاج والتوزيع والعرض، بدلاً من النظم التى كان يدفعها البحث فقط عن الربح.

لقد بدأت السينما الراديكالية فى أن تجعل الناس يحسون بوجودها فى الولايات المتحدة وأوربا الغربية بحلول نهاية الثمانينيات، حين بدأت جماعات الثقافة المضادة فى الانتشار بين الجماهير، وكانت الأحداث عبر العالم فى عام ١٩٦٨ ـ أحداث مايو فى باريس، والشغب أثناء مؤتمر الحزب الديمقراطى فى شيكاغو، والانتفاضات فى ألمانيا، وإيطاليا، وإسبانيا، واليابان ـ أظهرت المقاومة واسعة الانتشار ضد المؤسسات التقليدية. لقد "سقط" الكثير من الناس من الاقتصاد، وشكلوا مجتمعات جماعية يعترضون فيها على السياسات الحكومية وممارسات رجال الأعمال. وبدأ عدد من سينمائيى اليسار و"الأندرجراوند" فى إنتاج أفلام تجريبية وتسجيلية تتحدى وتنتقد ما أطلق عليه آنذاك "المركب العسكرى الصناعى" للغرب، وظهرت مجموعات سينمائية مثل مجموعة "نيوزريل" (الجريدة السينمائية) فى الولايات المتحدة، و"جماعة دزيجا فيرتوف" فى فرنسا، لا تحاول فقط أن تقدم مضمونًا بديلاً، ولكن أيضًا أسلوبيات وطرق إنتاج وعرض بديلة، وفى تشابه كبير مع السينما السوفييتية فى العشرينيات، أو سينما "العالم الثالث" الثورة فى الستينيات، استخدمت هذه الأفلام أدوات التغريب لكى تخرج المتفرج من حالة "الوعى الزائف"، وتجعله واعيًا وانتقاديًا لكل من الانقسام الطبقى والأيديولوجيات المصاحبة له (مثل العنصرية، والنزعة الجنسية، والنزعة

العسكرية). وكان الذهاب إلى عرض "أندرجراوند" فى حد ذاته فعلاً ثوريًا وشكلاً من أشكال المقاومة.

ومع تفضيل جمهور الشباب لأفلام الأندرجراوند والأفلام الأجنبية، وبقاء الجمهور الأكبر سنًا فى المنزل لمشاهدة التليفزيون، عانت إستوديوهات هوليوود من عقبات اقتصادية هائلة عند نهاية الستينيات. لقد كانت تسعى بشدة أن تجد جمهورًا، لذلك بدأت فى التوجه لاهتمامات الثقافة المضادة، فى أفلام مثل "الراكب المتمهل" (١٩٦٩) و"خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠)، و"عرض الفيلم الأخير" (١٩٧١) و"شوارع وضيعة" (١٩٧٣)، وهى الأفلام التى تحاول إظهار خواء "الحلم الأمريكى"، وتقديم دراما الطبقة العاملة، كما بدأت شركات هوليوود الكبرى أيضًا فى توزيع أفلام استغلال الزنوج منخفضة الميزانية، والتى تكشف عن محن زنوج أمريكا فى قاع المدن (برغم أن هذه الأفلام تحتشد بالعنف والجنس)، ولم تقتصر مثل هذه المحاولات على السينما الأمريكية، فقد عبر مخرجو "الموجة الجديدة" فى اليابان عن تفاقم أزمة جيل شاب وسط التحديث الغربى المتسارع، فى أفلام مثل "ليل وضباب فى اليابان" (ناجيزا أوشيما، ١٩٦٠)، و"خنازير وبوارج" (شوهى إيما مورا، ١٩٦١). كما أن "السينما الجديدة الألمانية"، فى أفلام مثل "على: الخوف يأكل الروح" (١٩٧٤)، و"ستروشيك" (١٩٧٧)، و"زواج ماريا براون" (١٩٧٩)، قدمت انتقادًا لتأثيرات الرأسمالية الحديثة على ألمانيا الغربية، وكان المخرج الألمانى راينر فيرنر فاسبندر (١٩٤٥-١٩٨٢) بشكل خاص يستوحى فى العادة الميلودرامات الهوليوودية و"أفلام التليفونات البيضاء" ولكن بطريقة مبالغة فى الأسلوبية لكى يكشف عن قضايا الطبقة (بالإضافة إلى العرق، والنوع، والجنس).

السينما فى عصر الراسمالية المتأخرة

بينما حاولت السينما ذات النزعة السياسية فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات أن تعالج القضايا الاجتماعية، مثل القمع الاقتصادى، فقد تكشف

أن معظم من يمكن تعريفهم بأنهم "مقموعون" يفضلون مشاهدة الأفلام الهروبية التى تساعدهم على نسيان مصاعبهم. وبحلول منتصف السبعينيات، كانت صناعة السينما الهوليوودية قد أعادت إحياء ذاتها بعدد من الأفلام الناجحة تجاريًا، التى أحيت توليفات وأنماط أفلام قديمة، وتدفقت الجماهير على أفلام مثل "الأب الروحى" (١٩٧٢) و"الفك المفترس" (١٩٧٥) و"حرب النجوم" (١٩٧٧)، ليس لما تحتويه من نقد اجتماعى (والذى أشارت له بعض التحليلات)، ولكن لقدرتها على تقديم تسلية بسيطة، ومن بين التوليفات التى تم نفض الغبار عنها وإعادة تعبئتها، حبكات قصص هوراشيو آلجر. فهناك فى "روكى" (١٩٧٦) و"حمى ليلة السبت" (١٩٧٧)، رجال من الطبقة العاملة يحققون لأنفسهم حياة أفضل من خلال العزيمة والعمل الشاق وحدهما، دون مناقشة لقوى المؤسسات التى تعوق حركتهم فى واقع الحياة، وسوف تستمر هذه الرسائل المتفائلة فى السينما الأمريكية الجماهيرية لبقية القرن، من كوميديات المراهقين مثل "عمل محفوف بالمخاطر" (١٩٨٣) أو "الجميلة فى الثوب الوردى" (١٩٨٦)، إلى أفلام سيرة الحياة مثل "إيرين بروكوفيتش" (٢٠٠٠) و"راى" (٢٠٠٤).

وبدأت فى أوربا أيضًا اتجاهات نحو الاحتفاء بالأفكار القديمة عن الثروة ذات العظمة والبهاء، والعمال السعداء، وكانت "أفلام التراث" البريطانية على نحو خاص تبث الحنين إلى الماضى، إلى عصر ما قبل الحرب العالمية الأولى، الذى يحتشد بالقصور الفاخرة، والغرف الباذخة، وملابس الرقص الأنيقة، كما أن عددًا من هذه الأفلام البراقة جاء من بلدان أخرى أيضًا، مثل "سينما باراديزو" (إيطاليا، ١٩٨٩)، و"البحر المتوسط" (إيطاليا، ١٩٩١)، و"مثل الماء بالنسبة للشيكولاتة" (المكسيك، ١٩٩٢)، و"العصر الجميل" (إسبانيا، ١٩٩٣)، وهى الأفلام التى تصور حياة الفلاحين فى جو مفعم بالرومانسية. لقد بدت مثل هذه الأفلام كأنها بطاقات سياحية سينمائية، وتغلف البلد (بأزياء الطبقة العاملة الطريفة) لكى يشتريها السائحون.

ومع بداية القرن الحادى والعشرين كانت الحكومة الشيوعية فى الاتحاد السوفييتى قد انهارت، وبدأت الصين فى إدماج ذاتها مع الاقتصاد العالمى، وبدا أن فجرًا جديدًا قد بزغ لعصر رأسمالية منتصرة (أطلق عليها الفيلسوف هيربرت ماركيوزه (١٨٩٨-١٩٧٩) اسم "الرأسمالية المتأخرة"). إن الكثير من السينما المعاصرة (ووسائل الإعلام الجماهيرية بشكل عام) تعكس تسليعًا متزايدًا للحياة (تحويل الحياة إلى سلع). ومن أفلام الصيف الهوليوودية الناجحة تجاريًا، إلى أفلام التحريك اليابانية، تقوم السينما المعاصرة بوظيفتين فى وقت واحد، باعتبارها منتجًا، وإعلان عن منتجات ذات علاقة: شريط الفيديو، وأسطوانات شريط الصوت، وألعاب الكمبيوتر، والدمى التى تمثل شخصيات الفيلم، ونزهة فى مدينة الملاهى. وهكذا فإن إستوديوهات هوليوود (والعديد من شركات الوسائط الجماهيرية فى كل أنحاء العالم) قد دخلت تحت كيانات صناعية وتجارية عالمية عند نهاية القرن العشرين، وكان العديد من الأفلام تهدف إلى الحفاظ على الربح متدفقًا من كل أذرع الشركات المندمجة، وليس إلى الكشف عن السبب فى أن الأغنياء يزدادون غنى والفقراء يزدادون فقرًا.

ومع ذلك فإن بعض السينمائيين أرادوا الكشف عن الصراعات الطبقية التى ظلت باقية، وبدلاً من التركيز على الأبطال الفرديين لتوليفة هوراشيو آلجر، فإن أفلامهم تركز على المجموعات، مثل أفلام مايك لى (ولد عام ١٩٤٣) فى بريطانيا، مثل "الحياة حلوة" (١٩٩٠)، ودينيس أركان (ولد عام ١٩٤١) فى كندا، مثل "غزوات بربرية" (٢٠٠٣)، وجون سايلز (ولد عام ١٩٥٠) فى الولايات المتحدة، مثل "ميتوان" (١٩٨٧)، وهو هسياو هسين (ولد عام ١٩٤٧) فى تايوان، مثل "مدينة الحزن" (١٩٩٠)، وهى الأفلام التى تصور الطبيعة المركبة للاقتصاديات والطبقة، وكيف تتداخلان مع قضايا مثل النوع والجنس، والهوية القومية، والتاريخ، والمعتقدات الدينية، وبرغم أن الجماهير لا تلتفت عادة إلى مثل هذه الأفلام، فإنها محاولات للحفاظ على روح أفلام مبكرة مثل "المريض بالسرقة" حية، مع بداية ألفية جديدة.

انظر أيضاً

"الأيديولوجيا"، "الماركسية"، "النزعة الشعبوية"، "الدعاية".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bergman, Andrew. *We're in the Money: Depression America and Its Films*. New York: New York University Press, 1971.

Ceplair, Larry, and Steven Englund. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960*. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday, 1980.

Compaine, Benjamin M., and Douglas Gomery. *Who Owns the Media? Competition and Concentration in Mass Media Industry*. 3rd ed. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2000. Originally published in 1982.

Downing, John D. H., ed. *Film and Politics in the Third World*. New York: Praeger, 1987.

Harvey, Sylvia. *May '68 and Film Culture*. London: British Film Institute, 1978.

Hill, John. *Sex, Class and Realism: British Cinema, 1956–1963*. London: British Film Institute, 1986.

Overbey, David, ed. *Springtime in Italy: A Reader on Neo-Realism*. London: Talisman, 1978.

Ross, Steven J. *Working-Class Hollywood: Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

Ryan, Michael, and Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Youngblood, Denise J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918–1935*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1985.

كتب هذا الفصل

شون جريفين

مايك لى

(ولد فى سالفورد، إنجلترا، ٢٠ فبراير ١٩٤٣)

تركز أفلام مايك لى دائمًا على النظام الطبقى البريطانى، خاصة الطبقة العاملة. وغالبًا ما تتداخل وتتشابك قضايا الطبقة مع مفاهيم النوع، والنزعة الجنسية، والعرق، والعنصر، وتربط الكثير من الكتابات النقدية بين أعماله و"واقعية حوض المطبخ" للسينما البريطانية فى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، بينما تشير كتابات أخرى إلى أن مايك لى يؤكد على أن الحياة نوع من الأداء التمثيلى (ربما بسبب خلفيته المسرحية)، وذلك بالكشف عن "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦) يخفيها الناس خلف المظهر الذى يواجهون به المجتمع، وبهذه الطريقة فإن مفاهيم الهوية الطبقية (والأشكال الأخرى للهوية) يتم الكشف عنها كأبنية ذهنية اجتماعية. إن هذا يتم التعبير عنه بشكل خاص من خلال رسم ملامح شخصيات الأفراد الذين يتخلون عن خلفياتهم فى الطبقة العاملة - كما فى فيلم "آمال كبيرة" (١٩٨٨)، و"أسرار وأكاذيب"، و"فتيات المهنة" (١٩٩٧).

وبعد فيلمه الأول الذى عرض فى دور العرض "لحظات كئيبة" (١٩٧١)، عمل مايك لى للتليفزيون بشكل يكاد أن يكون خالصًا طوال الخمس عشرة سنة التالية، ثم جاءت أفلام مثل "آمال عالية" و"الحياة حلوة" (١٩٩٠) لتعيده إلى جمهور السينما. إن أفلامه تحاكى أعماله التليفزيونية فى أنها تتتبع أحداث الحياة اليومية وأفعالها لأناس عاديين وهامشيين، وهو يحقق إحساس الواقعية عادة من

خلال الابتعاد عن حركات الكاميرا المبهرة أو المونتاج الزائد، ومن خلال التحولات المفاجئة من الكوميديا إلى الصدمة ثم العودة إلى الكوميديا مرة أخرى، كما أن الأبطال ليسوا مقبولين دائمًا، خاصة فى فيلم "عارٍ" (١٩٩٣) الذى يدور حول "شاب غاضب" لا يتوقف عن الشكوى من المجتمع، ويتم تصوير هؤلاء الأبطال عادة وهم يتصرفون تصرفات متناقضة.

وبدلاً من التوقف عن الدلالات الأيديولوجية لمحنة العامل العادى، فإن أفلام مايك لى تضفى الصبغة الدرامية على فاعلية الاشتراكية من خلال قصص لمجتمعات صغيرة من الشخصيات التى تدعم بعضها بعضًا (أو حول مأساة الأفراد الذين يبتعدون عن هذه المجتمعات)، وطريقة عمل مايك لى تؤكد أيضًا على الجهد الجماعى، فهو يطور السيناريو مع مجموعة الممثلين فى جو من الارتجال، قبل أن يستقر على الحوار الذى يلتزم به (وهو تكنيك يساعد أيضًا على إضفاء الحس الواقعى)، والشخصيات عنده تمثل عالمًا صغيرًا من الطبقة العاملة، وتبرز العائلات فى أفلامه، مثل "الحياة حلوة" و"أسرار وأكاذيب" و"إما الكل أو لا شىء" (٢٠٠٤) و"فيرا دريك" (٢٠٠٤). والعلاقات العائلية تخلق احتكاكات وسط هذه الخيوط السردية، مثل دور النوع (رجل/ امرأة)، وصراع الأجيال، والطموحات الاقتصادية التى تتصادم، لكن يتم أيضًا تصوير العائلة على أنها تعمل على التغلب على هذه الصراعات، وهى فى العادة تتحد لكى تقاوم القمع الذى يأتى من قوى خارجية، وحتى فيلم سيرة الحياة المصقول "رأسًا على عقب" (١٩٩٩)، الذى يدور حول كاتبى الأغنيات للمسرح الموسيقى جيلبيرت وسوليفان، يصور هذا الثنائى كعائلة محترفة، حيث يتبادلان العناية الواحد منهما بالآخر. إن استخدام مايك لى لعلاقات القوى العائلية يجعل من السهل على معظم المتفرجين التعاطف مع الشخصيات، حتى عندما يبدون سمات غير محبوبة، وبمزجه تلك القوى بلحظات الضحك والدموع، فإن أفلامه تستخدم العاطفة بدلاً من البلاغة، لتصوير حياة الطبقة العاملة.

مشاهدات مقترحة:

"آمال عالية" (١٩٨٨)، "الحياة حلوة" (١٩٩٠)، "عارٍ" (١٩٩٣)، "أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦)، "إما الكل أو لا شيء" (٢٠٠٢)، "فيرا دريك" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Carney, Ray. *The Films of Mike Leigh: Embracing the World.* Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 2000.

Jones, Edward Trostle. *All or Nothing: The Cinema of Mike Leigh.* New York: Peter Lang, 2004.

Movshovitz, Howie, ed. *Mike Leigh: Interviews.* Jackson: University Press of Mississippi, 2000.

شون جريفين

الحـرب البـاردة

Cold War

يتناول فيلم الخيال العلمى "غزاة غرباء" (مايكل لوجلين، ١٩٨٣) حالة من الحنين إلى الماضى الممتزج بمذاق لاذع، وهو يبدأ بعبارة تصف فترة الخمسينيات باعتبارها فترة كان فيها "الأشياء الوحيدة التى كان علينا أن نقلق بشأنها هى الشيوعية وموسيقى روك آندرول"، وكانت المفارقة بالطبع هى أن هذه التهديدات كانت تسرى فى عقد من الزمن، كان يتسم من الناحية الأخرى بالوفرة، والتقدم التقنى والاجتماعى، وغياب حرب عالمية بينما يسود الخوف، والشك، والبارانويا.

وكلمة "القلق" تظهر كثيرًا فى سياق سينما تلك الفترة، وهو شعور أقل حدة بكثير من مزيج البهجة والرعب خلال الحرب العالمية الثانية، عندما كانت هوليوود تضع قناع الوجه ذى التكشيرة الجادة لكل من جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦) فى شخصية يانكى دوديل داندى، أو إيرول فلين (١٩٠٩) فى شخصية بطل المواقع الحربية، ومع ذلك كانت مخاوف وقلق الخمسينيات ممتدة أكثر فى زمنها، ولها تأثيرات أوسع وأغرب، وكانت أفلام التدريب على الوعى بمخاطر القنبلة الذرية، مثل "اغطس وغطِ"، والأغنيات الجديدة المروعة مثل "إذا أسقط جنرال ماكارثر قنبلة نووية"، والتى ظهرت فى فيلم "المقهى النووى" (١٩٨٢) من إخراج كيفين رافيرتى، وجين لودر، وبيرس رافيرتى، مخيفة فى درجة وضوحها. وكان انتشار "الحرب الباردة"، بذلك "الكوكتيل النووى" الذى تمتزج فيه مخاوف السياسة وتدمير الأرض، كان واضحًا فى معظم أفلام هوليوود بين عامى ١٩٤٨ و١٩٦٢.

يجسد الاستعراض الطويل لغزاة ومتحولين من الفضاء الخارجى، وهم فى العادة مشعون جاءوا من كوكب "أحمر"، يجسد صورًا نمطية من العدو "الشيوعى": فهو بلا عاطفة، قاس، لا يعبد إلهًا، يعمل بشكل جماعى منطقى، نهم إلى مصادر كوكب الأرض (وإلى النساء)، ويمكنك أن تجد جذور هذه الصورة المبتذلة فى فيلم "الشىء من العالم الآخر" (١٩٥١)، حيث يقوم دكتور كارينجتون (روبرت كورنثويت) العالم بالدعوة للتبادل الثقافى والعلمى بدلاً من المواجهة العسكرية، فيجد نفسه فى مواجهة نبات يشبه الإنسان، مصاص للدماء، جاء من الفضاء الخارجى، وله لحية وقبعة من الفرو لكى "يشبه" رجلاً روسيا، وكان الأقل وضوحًا هو الإشارة العابرة للماكارثية، والتى تجسدت فى حركة إصبع فى صورة فوتوغرافية غير ملحوظة للفصل الدراسى، والتى تشير إلى ازدهار أفلام الويسترن التى تقوم فيها العصابات بمحاكاة الرجال الأبرياء. إن فيلم "القناة الفضية" (آلان دوان، ١٩٥٤) يعطى لمن يلقى الاتهام (دان دوريا) على المأمور المستقيم (جون باين) اسم "ماكارتى"، وإن كانت هناك بعض اللقطات ينطق الممثلون فيها بالاسم "ماكارثى" عن طريق الخطأ. أما فيلم "جونى جيتار" (نيكولاس راى، ١٩٥٤)، و"رجل وحده" (راى ميلاند، ١٩٥٥)، فيصوران ببساطة شخصية وارد بوند (١٩٠٣-١٩٦٠)، الذى كان من أشد أنصار وضع قائمة سوداء لصالح "تحالف السينما من أجل الحفاظ على المثل العليا الأمريكية"، باعتباره زعيم عصابة الشنق بدون محاكمة الذى يجعله الحوار يقول "اشنقهم"، بطريقة تشبه كثيرًا وارد بوند الحقيقى فى اتهاماته المضادة للشيوعية.

لقد كانت الحرب الباردة - بالنسبة لأمريكا والاتحاد السوفييتى - هى الحالة الطبيعية للقرن العشرين، وطوال فترة وجود الاتحاد السوفييتى، كانت القوتان العظميان تعرِّفان نفسيهما - بما يبرر ميزانيتهما العسكرية - بأن كلاً منهما تشعر بتهديد الأخرى، ليس فقط باعتبارها عدوًا أو منافسًا جغرافيًا، وإنما تجسيد

للطريقة المضادة تماماً فى الحياة. وكان اضطهاد أمريكا للشيوعيين الأمريكيين (أو المهاجرين) قد تزايدت كثيراً مع "حملات بالمر" فى عام ١٩١٩، وأصبحت وسيلة دائمة للتسلية فى أوقات الفراغ فى أواخر العشرينيات عندما عزز جيه إدجار هوفر (١٨٩٥-١٩٧٢) سلطته فيما سوف يصبح "مكتب التحقيقات الفيدرالية". وطوال فترة "الصفقة الجديدة" (مشروع روزفلت للتعافي من آثار الكساد - المترجم)، والحرب العالمية الثانية، حافظ هوفر وآخرون على سياسة تلويث سمعة المنشقين الأمريكيين بالإيحاء بأن كل الشيوعيين عملاء لقوة أجنبية معادية. وحتى غزو هتلر لروسيا، كانت أمريكا ترى ألمانيا النازية على أنها تمثل تهديداً أقل من رفيقتها "الدولة الديكتاتورية"، الاتحاد السوفييتى، وعندما جاءت الحرب العالمية الثانية توقف الصراع بين أمريكا والاتحاد السوفييتى، عندما قاد الرئيس فرانكلين دى روزفلت (١٨٨٢-١٩٤٥) وجوزيف ستالين (١٨٧٩-١٩٥٣) أمتيهما فى تحالف ضد الفاشية، وإحدى مفارقات فترة وضع القوائم السوداء هى أن كتاب السيناريو الذين اعتبروا فيما بعد يعملون لصالح السوفييت كانوا فى الحقيقة يعملون بشكل دعائى لصالح النزعة الأمريكية، ففيلم راوول والش "الهدف، بورما!" (١٩٤٥) اشترك فى كتابته ألفا بيسى (١٩٠٤-١٩٨٥) وليستر كول (١٩٠٤-١٩٨٥) اللذان وضعا لاحقاً فى القائمة السوداء، وهذا الفيلم يحتشد بصورة عنصرية عن اليابانيين باعتبارهم مخلوقات أدنى من البشر، وهو متطرف من تصوير الخمسينيات للشيوعيين الأشرار باعتبارهم رجال عصابات منحرفين جنسياً (إن الفيلم يعيد كتابة حملة بورما لكى ينسب للأمريكيين والحلفاء انتصارات حققها فى الواقع البريطانيون).

وكان من الأمور التى تناقش كثيراً فى الاستجوابات ضد المؤثرات الشيوعية فى هوليوود، تلك الأفلام القليلة نسبياً التى احتفت بإسهام روسيا فى الحرب، مثل "مهمة إلى موسكو" (١٩٤٣) لمايكل كيرتز (١٨٨٨-١٩٦٢)، و"نجمة الشمال" (١٩٤٣) إخراج لويس مايلستون (١٨٩٥-١٩٨٠)، و"أغنية روسيا (١٩٤٣) لجريجورى راتوف (١٨٩٣-١٩٦٠)، و"أيام المجد" (١٩٤٤) لجاك تورنيه (١٩٠٤-

١٩٧٧)، وكان هناك بالتأكيد احتفاء هوليوودى بالقضية البريطانية مثل "مسز مينيفر" (١٩٤٢)، أو المقاومة الفرنسية فى "كازابلانكا" (١٩٤٢)، وسوف يسوق جاك وارنر (١٩١٦-١٩٩٥) الحجة الواهية أمام "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" (HUAC)، أن فيلم "مهمة إلى موسكو" قد تم صنعه على عجل بطلب من الرئيس روزفلت، وهو الشخصية السياسية التى كان الماكارثيون يدينونها كما يدينون ستالين، وكان التحالف خلال الحرب بين أمريكا وروسيا، الذى يتسم فى الأغلب باتفاق شخصى بين روزفلت وستالين، تحالفًا قصيرًا إلى درجة أنه لم يكن هناك وقت للالتزام تمامًا بأفلام تحتفى به. وليس هناك من بين الأفلام المناصرة للسوفييت بين عامى ١٩٤٣ و ١٩٤٤ ما حقق نجاحًا تجاريًا أو نقديًا، ما يمكن مقارنته بالأفلام المناصرة للبريطانيين أو المقاومة الفرنسية، فكل من "مسز مينيفر" و"كازابلانكا" فاز بجائزة الأوسكار عن أفضل فيلم. بينما كانت الصورة السائدة فى هوليوود عن الاتحاد السوفييتى هى تلك الصورة الكاريكاتورية للرجال المتجهمين الذين تغويهم الجوارب الحريرية كما فى "نينوتشكا" (إيرنست لوبيتش ـ ١٩٣٩)، وهى الصورة التى تروج "للسخرة من المسئولين السوفييت"، وعندما تغير المزاج العام، كان من السهل العودة إلى الوراء بحذف بعض اللقطات التى تضم الروس فى التحالف الدولى كما فى الفيلم الموسيقى "مطعم هوليوود" (١٩٤٤)، كما تمت إعادة مونتاج فيلم "نجمة الشمال" لعرضه بعد الحرب باسم "هجوم مسلح" مع التخفيف من بطولة الروس، بل كانت هناك تلميحات إلى الأشرار النازيين السابقين كانوا متحالفين مع الستالينية، وفى فيلم لاحق مثل "يد السوط" (ويليام كاميرون مينزيس، ١٩٥١)، كان النازيون يتحولون ليكونوا شيوعيين، بالمعنى الحرفى للكلمة، ففيلم "رجل وجدته" يدور حول هتلر وهو ما زال حيًا، يلعب بالحرب الجرثومية، وفى الفيلم هناك عالم مجنون ونازى سابق، يتم تحويله إلى أداة متحمسة لصالح القوى الشيوعية.

لقد بدأت الحرب الباردة بالضبط فى نهاية الأربعينيات، مع تجميد العلاقات بين الشرق والغرب بتأثير من البارانويا، المبررة لدى كل من الجانبين، وكان درس

هيروشيما وناجازاكى هو أن الولايات المتحدة لا تملك فقط القنبلة النووية، لكنها أيضًا على استعداد لإسقاطها، بينما نصف أوربا تم إنقاذه ليس من أجل الديمقراطية، وإنما كمنطقة عازلة بين "دول الأقمار الصناعية" بطريقة تجعل أوربا تعانى القمع كما كانت فى ظل هتلر، وإذا كانت الحرب الباردة قد استمرت على الأقل حتى سقوط حائط برلين فى عام ١٩٨٩، فإن ذروتها تعتبر فى العادة منذ أن ألقى ونستون تشرشل (١٨٧٤-١٩٦٥) خطابه عن "الستار الحديدى" فى عام ١٩٤٨، وحتى أزمة الصواريخ الكوبية فى عام ١٩٦٢. لقد كانت تلك فترة تحتشد بالأحداث، بناء أسلحة نووية على كلا الجانبين، وتولى تجارب القنبلتين النووية والهيدروجينية فى كلا المعسكرين، ومناوشات فعلية بينهما فى كوريا ثم على نطاق واسع فى فيتنام، وحركات تمرد شيوعية ضد القوى الاستعمارية لبريطانيا وفرنسا فى مالايا وإندونيسيا، و"ضياع" الصين التى سقطت فى أيدى الشيوعيين، وهو الأمر الذى خلق أيضًا مواجهة بين "الصين الحمراء" والاتحاد السوفييتى، والاتهامات المتزايدة لعدد قليل نسبيًا من الشيوعيين الأمريكيين، وعدد أكبر من الأمريكيين ذوى الاتجاهات اليسارية أو الليبرالية، قد ارتبط بسياسة "الصفقة الجديدة" أو عبر عن الحليف الروسى خلال الحرب، ثم بداية سباق الفضاء عندما حقق الروس انتصارًا أوليًا بإطلاق "سبوتنيك" ووضع رائد الفضاء فى المدار، كل ذلك تواقت مع جنوح الشباب والمراهقين المهووسين بموسيقى الروك آندرول، وقصص الرعب المصورة، والسيارات القديمة التى يتم تعديلها لتصبح ذات سرعات أكبر.

القائمة السوداء

فى هوليوود، كانت موجة التحقيقات ضد الشيوعية، التى سميت فيما بعد "الماكارثية"، قد بدأت بالفعل فى عام ١٩٤٧، قبل ثلاث سنوات من بدء السيناتور جوزيف ماكارثى (١٩٠٨-١٩٥٧) حملته الصليبية الشخصية (والذى أصبح فى النهاية رئيس اللجنة الفرعية للتحقيقات فى مجلس الشيوخ الأمريكى). لقد

اجتمعت "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" قبل الحرب لتحقق فى مزاعم حول تأثيرات شيوعية فى صناعة السينما، لكنها علقت أعمالها خلال الحرب، وفى عام ١٩٤٧ قام رئيسها جيه بارنيل توماس (١٨٩٥-١٩٧٠) - الذى حل محل الراحل مارتين دايز - بالتحقيق مع الشهود "المعادين" الذين عرفوا باسم "عشرة هوليوود"، ولأنهم رفضوا الإجابة عن الأسئلة التى سوف تورط آخرين، فقد أدينوا بتهمة "ازدراء الكونجرس"، وأغلبهم تم سجنه لفترات قصيرة قبل أن يواجهوا البطالة. كان من الممكن أن يصبح العشرة أحد عشر، لكن بيرتولت بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦) - وكانت مسرحيته الأخيرة ذات المغزى هى عن جاليليو - تظاهر بأنه لا يفهم الإنجليزية بما فيه الكفاية لكى يجب عن الأسئلة فى الجلسة الأولى للتحقيق معه، ثم هرب خارج البلاد. وبعد أعوام من الاستئنافات، وصل اثنان من العشرة - هما ليستر كول ورينج لاردنر جونيور (١٩١٥-٢٠٠٠) - إلى سجن دانبرى لقضاء عقوبة، ليجدا عضو الكونجرس توماس مدانًا بالاختلاس من الخزانة الفيدرالية، وزميلاً لهما فى السجن.

لقد عانى الشيوعيون فى هوليوود بسبب تسرب حوار "هدام" فى السيناريوهات: جملة حوار: "أعط الجميع نصيبًا متساويًا، هذه هى الديمقراطية" فى فيلم إدوارد ديمتريك (١٩٠٨-١٩٩٩) "الرفيق الرقيق" (١٩٤٣)، ووشت أم جينجر روجرز (١٩١١-١٩٩٥) بأن الكاتب دالتو ترامبو (١٩٠٥-١٩٧٦) كان شيوعيًا، ومع ذلك فإنه من الصعب أن تجد أثرًا لأى شىء يمكن أن يعتبر دعاية شيوعية أو حتى اشتراكية فى أى فيلم - سواء كان جيدًا أم رديئًا - صنعه واحد من العشرة، الذين كانوا فى الأغلب بارعين فى التنفيذ الفنى لكل الأعمال: لقد كتب كول فيلم "عودة الرجل الخفى" (١٩٣٩) والذى يحتوى على حبكة فرعية عن إضراب عمال المناجم، ولاردنر كتب فيما بعد فيلم "ماش" (١٩٧٠)، وترامبو كتب "رجل اسمه جو" (١٩٤٣) و"سبارتاكوس" (١٩٦٠)، وأخرج ديمتريك "امرأة برية أسيرة" (١٩٤٣) و"القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، وكتب جون هوارد لوسون (١٨٩٥-١٩٧٧) "رعب فى مدينة تكساس" (١٩٥٨)، وأخرج هيربرت بايبرمان

(١٩٠٠-١٩٧١) "قابل نيرو وولف" (١٩٣٦) وكتب "ملك الحى الصينى" (١٩٣٩)، وأنتج أدريان سكوت (١٩١٢-١٩٧٣) "القتل يا حبيبتى" و"خط النار" (١٩٤٧)، وكتب ألفان بيسى "مطاردة شمالية" (١٩٤٣) و"أوتيل برلين" (١٩٤٥)، وكتب ألبيرت مالتز "هذه البندقية للإيجار" (١٩٤٢) و"الرجل من شارع هاف مون" (١٩٤٤)، وكتب صامويل أورنيتز (١٨٩٠-١٩٥٧) "الاستعراض الكبير لعام ١٩٣٧" (١٩٣٧)، و"آنى اليتيمة الصغيرة" (١٩٣٩).

وكان هناك "معادون" آخرون، راديكاليون سابقون أو حاليون تم وضعهم فى النهاية فى القائمة السوداء، مثل الممثلين جيل سوندر جارد (١٨٩٩-١٩٥٨)، وجون جارفيلد (١٩١٣-١٩٥٢)، وكيم هانتر (١٩٢٢-٢٠٠٢)، وزيرو موستيل (١٩١٥-١٩٧٧)، وليونيل ستاندر (١٩٠٩-١٩٩٤) والكاتب داشيل هاميت (١٨٩٤-١٩٦١) (والذى قضى فترة فى السجن)، وكارل فورمان (١٩١٤-١٩٨٤)، ووالتر بيرنستين (ولد عام ١٩١٩) (والذى تناول هذه الفترة فى سيناريو عن سيرته الذاتية فى فيلم "الواجهة" - ١٩٧٦)، والمخرجين جوزيف لوزى (١٩٠٩-١٩٨٤)، وجول داسان (ولد عام ١٩١١)، وسيد إندفيلد (١٩١٤-١٩٩٥). لقد كان معظم هؤلاء - فى وقت أو آخر - أعضاء فى الحزب الشيوعى الأمريكى (CPUSA)، وذهب بعض المخرجين (لوزى، إندفيلد) إلى أوربا حيث نجحوا هناك، واستخدم بعض الكتاب أسماء مستعارة أو "واجهات" (أشخاص يوضع اسمهم بدلاً من الكاتب الأصلى - المترجم) حتى يصبح ذكر أسمائهم الحقيقية آمنًا، وتحمل الكثيرون فترات طويلة من إجبارهم على عدم العمل، فالمخرج أبراهام بولونسكى (١٩١٠-١٩٩٩) لم يخرج شيئًا بين "قوة الشر" (١٩٤٨) و"قل لهم إن ويلى بوى هنا" (١٩٦٩)، وحقق عملاً واحدًا فقط فى الثلاثين عامًا الباقية من حياته، ومع قوة فيلمه الروائى الأول، بدا واضحًا أنه - إن لم يكن ضمن القائمة السوداء - أنه سوف يصنع حياة فنية فى مستوى إدوارد ديمتريك (الذى وشى فيما بعد ببعض الأسماء)، وربما فى مستوى إيليا كازان (١٩٠٩-٢٠٠٣) (الذى أصبح مشهورًا بأنه "متعاون")، وبالطبع فإن الممثلين هم الذين تعرضوا لأكبر الضرر، فبعضهم - مثل

سام واناميكر (١٩١٩-١٩٩٣) ـ أصبح لاجئًا، وانهار آخرون واعترفوا، مثل لى جيه كوب (١٩١١-١٩٧٦)، وستيرلينج هايدن (١٩١٦-١٩٨٦)، ولويد بريدجز (١٩١٣-١٩٩٨)، لكى يستأنفوا حياتهم الفنية.

وتحت إدارة توماس، كانت "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" تزعم دون هوادة أن "الكتاب الشيوعيين" يضعون بشكل ماكر "خط الحزب" فى أفلام مترو جولدوين ماير الموسيقية، أو أفلام فوكس البوليسية، ويلوثون عقول الجمهور الأمريكى، وفشلت التحقيقات فى الكشف عن "أية" أدلة حقيقية هدامة، فيما عدا قيام ليونيل ستاندر بعزف لحن "الأممية" بفمه وهو ينتظر المصعد فى فيلم "ليس هناك وقت للزواج" (١٩٣٨). وفجأة تغير اتجاه الحملة الصليبية، ففى التحقيقات الأخيرة فى الوظائف الحكومية، والجامعات، والدوائر الأخرى بما فى ذلك عيادات الأسنان والبريد الأمريكى، كان هدف التحقيقات مع هوليوود هو عدم تشغيل كل من كان شيوعيًا حاليًا أو سابقًا، وكل من كان "رفيق سفر" (متعاطفًا مع الشيوعية)، ونجح بعض الليبراليين فى الإفلات من ذلك بفضل حكمتهم ودهائهم، مثل جون هيوستون (١٩٠٦-١٩٨٧) أو كيرك دوجلاس (ولد عام ١٩١٦)، عندما نجحوا فى تحقيق سجل بريدى غير مشكوك فيه، أو إصدار بعض البيانات ضد الشيوعية، (أو صنع أفلام معادية للشيوعية)، بالإضافة إلى وجود تيار مستقل سوف يقود العمل خارج نظام الإستوديو المضطرب (كانت هناك بعض اللجان الفيدرالية تحطم الاحتكار الذى يجمع بين العرض والإنتاج)، ليصبحوا أحرارًا من القوى التى سوف تدفعهم إلى القوائم السوداء.

لم تكن هناك بالطبع قائمة سوداء رسمية، فقد كانت تلك القوائم تُجرى بواسطة التهديد والتلميح، مع نظام معقد من الابتزاز، والإجبار، والتهديد، بل كانت تتضمن طرقًا أثبتت نجاحها بالهروب من القائمة من خلال نوع إستراتيجى من احتقار الذات (بالتعاون مع مكتب التحقيقات الفيدرالية)، أو حتى دفع الرشاوى. كانت القوائم فى البداية عبارة عن أسماء تجمعها "لجنة الكونجرس

للنشاطات ضد الأمريكية"، لإجراء التحقيق معها، لكن ذلك الأمر تولته بحماس "الرابطة الأمريكية"، وشركة خاصة تدعى "مستشارو البيزنيس الأمريكى"، كانت مهمتها "الكشف" عن المخرجين فى إصداراتها (مثل "خط النار"، الهجوم المضاد"، "قنوات حمراء"). وإذا استمرت الشركات السينمائية الكبرى فى استخدام هذه الأسماء، فإنها تصبح ضحايا لحملات مقاطعة منظمة، وفى التليفزيون، لم تكن الضغوط تمارس على شركات البث التليفزيونى، وإنما على الرعاة الذين يمولون البرامج، وكانت هناك أخطاء فى إعداد هذه القوائم، وعلى سبيل المثال فإن الممثلة مارثا سكوت (١٩١٤-٢٠٠٣) قد اختلط اسمها مع المغنية هازيل سكوت (١٩٢٠-١٩٨١)، ووجدت نفسها فى القوائم.

كانت سلطة رؤساء الشركات الكبرى قد ضعفت بسبب عوامل أخرى (مثل التليفزيون، وقوانين منع الاحتكار، ووجود ورثة لا يتمتعون بالصبر، لذلك أخذوا بالقوائم السوداء باعتبارها "إغلاقًا بالضبة والمفتاح لباب الحظيرة بعد موت الحصان" (أو كما نقول بالعامية المصرية: "الباب اللى ييجى منه الريح، سده واستريح" - المترجم). لقد كان هناك القليل من الرجال الذين أسسوا نظام الإستوديو فى العشرينيات لا يزالون موجودين عند نهاية العقد فى مقاعدهم، لكنهم فضلوا أن يتركوا العمل مقابل معاش سخى، بينما كان الكثير من موظفيهم السابقين يتم نفيهم، واضطهادهم، وعدم تشغيلهم، ودفعهم إلى هاوية الفقر.

الحرب الباردة تأتى إلى هوليوود

يبدأ فيلم أنطونى مان (١٩٠٧-١٩٦٧) "أمر سلاح الجو الإستراتيجى" (١٩٥٥) مع داتش هولاند (جيمس ستيوارت)، لاعب البيسبول المحترف، يتصل به رئيسه السابق الضابط فى الجيش، ويطلب منه العودة إلى الخدمة العسكرية فى زمن السلم. يسأله داتش: "أين الحرب؟"، مؤكد أنه أدى "نصيبه" فى حربين، تناصره فى ذلك زوجة تنتمى إلى جيل الخمسينيات (جون أليسون) تريده أن يبقى فى المنزل فى الضواحى، وليس بعيدًا فى قاعدة عسكرية. لكن الفيلم يقول إن من

واجب داتش أن يعود إلى الخدمة ويحافظ على السلام ضد التهديد الروسى الدائم (وإن لم يتم تحديد ذلك فى الأغلب)، كما أن هناك معالجة توحى بالتثبيت المرضى على الأشياء، متجسدة فى أسلحة الدمار الشامل، وهى معالجة محورية فى فيلم ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) "دكتور سترينجلاف، أو كيف توقفت عن القلق وأحببت القنبلة" (١٩٦٤)، والذى يبدأ من حيث انتهى الفيلم السابق ذكره. لقد كانت كاميرا أنطونى مان تحدق فى خطوط وحنايا الطائرة القاذفة بى ٤٧ التى كان ستيوارت (وكان فى الحقيقة طيار قاذفة مقاتلة) أن يطير بها (مع عائلة جديدة من الأسلحة النووية، مع طاقم من ثلاثة يحملون الأسلحة المدمرة أضعاف ما كانت تحمله بى ٢٩ فى الحرب العالمية الثانية، وكان التزام داتش فى النهاية بطاعة "أمر سلاح الجو الإستراتيجى" يوحى بأن طائرته أكثر جاذبية جنسية من زوجته.

استجابت هوليوود فى البداية للحرب الباردة بطريقة تشبه كثيرًا ما فعله داتش، عندما طلبوا منه أن يتوقف عن لعب الكرة ويبدأ فى التدرب على قذف القنابل، فبعد سنوات من قيام الشركات السينمائية الكبرى بالإنتاج الغزير لأفلام الدعاية الحربية، وهى سياسة أخذت بها قبل الحكومة ـ مثلما هو الحال مع فيلم "اعترافات جاسوس نازى" ("أناتول ليتفاك"، ١٩٣٩)، فإن الشركات شعرت بأنها أدت "نصيبها"، وأن الجمهور يريد أفلام تكنيكلر الموسيقية الهروبية، أو عذابات "الفيلم نوار "الرومانسية، بدلاً من قصص الجندى الذى يحقق الانتصار، التى تتسم بالكآبة والإحباط، وقبل كل شىء فقد أرادت هوليوود أن تتخلص من هذا العبء بعد الحرب العالمية الثانية، لتتعقب فى أفلامها مجرمى الحرب النازيين الذين قد يتسللون إلى أمريكا، كما فى فيلم "الغريب" (أورسون ويلز، ١٩٤٦)، أو تتأمل المحاربين السابقين الذين عادوا إلى الوطن فلم يجدوه الفردوس الذى تصوروا أنهم كانوا يدافعون عنه، وظهرت موجة من الأفلام، صنعها أناس سرعان ما سوف يجدون أنفسهم فى مواجهة "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية"، وهى أفلام تتناول بطولة جنود زنوج، أو يهود، أو من أصل يابانى،

يعانون التعصب أو العنصرية، التى تصل إلى درجة القتل، مثلما "خط النار" (١٩٤٧) لإدوارد ديمتريك، أو "اتفاق الجنتلمان" (١٩٤٧) لإيليا كازان، أو "وطن الشجعان" (١٩٤٩) لمارك روبسون، أو "يوم سيئ عند الصخرة السوداء" (١٩٥٥) لجون ستيرجيس (١٩١١-١٩٩٣)، وقبل عقد من فيلم "أمر سلاح الجو الإستراتيجى"، وجد دانا أندروز أن سجله الحربى لا يمنحه وظيفة فى وقت السلم، وأنه مهجور مثل الطائرات القاذفة التى أصبحت "خردة" فى فيلم "أفضل سنوات حياتنا" (١٩٤٦) من إخراج ويليام وايلر (١٩٠٢-١٩٨١)، وإذا كان مثل هذا الفيلم قد فاز بالأوسكار، فإنه سوف يصبح بعد سنوات مشتبهًا به أو متهمًا بأنه معادٍ لأمريكا.

لقد صنعت الإستوديوهات الأفلام المعادية للنازية عن اقتناع أصيل (كما فى حالة شركة إخوان وارنر)، أو دافع وطنى لمناصرة الجهود الحربية القومية، لكنها صنعت الأفلام المعادية للشيوعية فى البداية لأنها خافت ألا تفعل ذلك، فعندما استأنفت "لجنة الكونجرس" التحقيقات، قامت هوليوود بإنتاج سلسلة من الأفلام السريعة قليلة التكاليف المضادة للشيوعية، وكانت هناك أفلام قليلة أو نادرة، مثل "ابنى جون" (ليو ماكارى، ١٩٥٢)، و"جيم ماكلين الكبير" (إدوارد لودويج، ١٩٥٢)، مخلصة فى عدائها للشيوعية، وإن كان من الغريب تمامًا أن تحاول إخفاء رسالتها الصريحة. فى الفيلم الأول نرى البطل جون (روبرت ووكر) المثقف غريب الأطوار الذى يتسلل إلى الدوائر الشيوعية، بسبب أمه (هيلين هايز) التى تخنقه، وأبيه (دين جاجر) المفرط فى وطنيته والذى يضربه بالإنجيل بالمعنى الحرفى للكلمة، والبطل يبدو ضحية للأبوة الأمريكية مثله فى ذلك مثل جيم ستارك (جيمس دين) فى فيلم "متمرد بلا قضية" (١٩٥٥) أو نورمان بيتس (أنطونى بيركنز) فى "سايكو" (١٩٦٠). إن جيم ماكلين قرين وبديل للمنتج جون وين (١٩٠٧-١٩٧٩)، وهو مثال نادر على شخص موضوع فى القوائم السوداء لكنه يقوم بجمع معلومات عن حلقة للشيوعيين فى هاواى، وخاتمة الفيلم تقول إن هناك الكثير من أعداء الحرية الذين يحميهم التعديل الخامس من الدستور، وإنه

يجب تغيير الدستور، وهو الاقتراح الذى لم يكن جوزيف ماكارثى نفسه يجرؤ على طرحه.

لقد كانت تلك هى الأفلام التى احتاجت هوليوود لإنتاجها، لكن الجمهور لم يكن مهتمًا بأن يراها، وحتى المؤرخون الاجتماعيون وجدوا أن من الصعب مشاهدتها (واستكمال الفرجة عليها) الآن، وقامت بعض الشركات بمعالجة "المشكلة" المتعلقة بصنع أفلام مضادة للشيوعية بصنع الأفلام القديمة نفسها، ولكن بوضع أشرار شيوعيين غريبى الأطوار. إن خط الجاسوسية فى فيلم "التقاط من الشارع الجنوبى" (١٩٥٣) من إخراج صامويل فوللر (١٩١٢-١٩٩٧) هو خط هزيل لدرجة أن الفيلم سوف يتم دوبلاجه للعرض فى فرنسا (حيث يوجد حزب شيوعى نشط ومحترم) ويتحول الأشرار إلى تجار مخدرات. إن فان زانت (جيمس ميسون) الناعم، الذى يعمل فى تصدير الأسرار الحكومية واستيرادها، فى فيلم ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، هو شخص مخنث بالغ الذكاء يشبه تمامًا الخائن دون سبب محدد فى فيلم "تسع وثلاثون خطوة" (١٩٣٥). وهناك أفلام أخرى تافهة، تعاملت مع الموضوع بشكل مهلهل، ويمكن بسهولة اعتبارها هجومًا على المثلية الجنسية (وهى تيمة دائمة)، وعبادة الشيطان، والجريمة المنظمة، وزرع كائنات فضائية وسط المجتمع، وعصابات الإساءة للأطفال، ومثل هذه الأفلام "الستار الحديدى" (ويليام ويلمان، ١٩٤٨)، و"الخطر الأحمر" (آر جيه سبرينجستين، ١٩٤٩)، و"تزوجت شيوعيًا" (روبرت ستيفنسون، ١٩٤٩)، "كنت شيوعيًا بالنسبة لمكتب التحقيقات الفيدرالية" (جوردون دوجلاس، ١٩٥١)، "المريخ الكوكب الأحمر" (هارى هورنر، ١٩٥٢)، و"غزو الولايات المتحدة الأمريكية" (ألفريد إى جرين، ١٩٥٢).

ومع وضع الشيوعيين من كتاب السيناريو، والمخرجين، والممثلين، فى القوائم السوداء، كانت هناك مشكلة حقيقية فى صنع أفلام "عن" الشيوعية، فشخصيات

مثل إيليا كازان وباد شولبيرج (ولد عام ١٩١٤)، الذين ارتدوا عن معتقداتهم السابقة، وأدلوا بأسماء، أو اعتنقوا الآراء المضادة للشيوعية، كانوا لا يزالون يعانون الصراع بحيث أرادوا تفادى صنع أفلام مثل "ابنى جون". وفيلم "على رصيف الميناء" (١٩٥٤) لكازان وشولبيرج يمكن قراءته على أنه بحث عن تبرئة الذات: إن عامل الميناء تيرى مالوى (مارلون براندو) أقنعه محقق بأن العمل مخبرًا للحكومة يكون فى بعض الأحيان هو طريق العمل المشرف من أجل أمريكا، حتى لو كان ذلك يعنى وصمة من المجتمع (إن أحد الأطفال يبكى وهو يرفع جثة حمامة ميتة كان تيرى يملكها، وهو يقول: "حمامة مقابل حمامة")، لكن الفيلم يدور حول وشاية غير سياسية، وليس هناك ما يوحى بأن رئيس الاتحاد الفاسد جونى فريندلى (لى جيه كوب) له أى ارتباطات بالشيوعيين. إن ذلك، والذكريات القديمة، قد تستدعى أن الشيوعيين الأمريكيين قد كرسوا أعمالهم فى النشاطات العمالية بطريقة تتطلب التخلص من أشرار مثل جونى، وأن المخرج جول داسان سوف يختار الممثل كوب فى دور نصاب مشابه فى فيلم عن سائق الشاحنة بظلال بروليتارية "طريق اللصوص السريع" (١٩٤٩).

إن ذلك ترك الأفلام المعادية للشيوعية لمخرجين بلا أسماء شهيرة، أخذوا ما أُعطى لهم، ولم يكونوا يعرفون عن الشيوعية أكثر مما يعرفه صانع أفلام الويسترن السريعة عن الهنود الحمر، والشيوعى فى هوليوود هو شخصية أجنبية مراوغة له عينان صغيرتان، ولهجة ثقيلة، وملابس حقيرة، ونزعة جنسية مقموعة لكنها منحرفة على نحو ظاهر (مثل توماس جوميز فى "تزوجت شيوعيًا")، والذى لا يمكن بسهولة تمييزه عن رجال العصابات، والمنحرفين نفسيًا، وصانعى المشكلات الذين يظهرون دائمًا فى أفلام الجريمة اليومية، مثل "الحرارة الكبرى" (١٩٥٣) لفريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) و"كومبو الكبير" (١٩٥٥) لجوزيف إتش لويس (١٩٠٧-٢٠٠٠). ومن السهل أن نضع مجموعة أفلام ضد الشيوعية باعتبارها نمطًا فرعيًا من الموضة الكبرى فى الخمسينيات للأفلام حيث يجد الأفراد أنفسهم مستهدفين بمؤامرات محكمة واسعة، يبدو أنه من المستحيل الهروب

منها، أو تتشابك بشكل معقد مع بناء القوى فى مجتمع عادى، وسواء كان الأشرار خارجين على القانون، مدعومين بواسطة سياسيين فاسدين، أو كانوا مجرمين هاربين فى أفلام الويسترن، أو غزاة فضاء خارجى فى أفلام الخيال العلمى، أو كبارا فى دراما جنوح المراهقين (أو حتى فى أفلام الأطفال مثل "خمسة آلاف إصبع للدكتور تى"، من إخراج روى رولاند)، أو عصابات الجريمة فى أفلام تدور عنهم، فإن الخطر يبقى كما هو، فإن من السهل اعتبار أنه يمثل نزعة أمريكية تتسم بوضع القوائم السوداء والاضطهاد، واعتباره قوة خارجية تهدف إلى هدم الطريقة الرأسمالية فى الحياة.

وبعض أهم الأفلام الباقية فى فترة الحرب الباردة يمكن أن تسمح بتفسيرات من الجانب الآخر للنظرة السياسية، ففيلم "فى عز الظهيرة" (١٩٥٢) للمخرج فريد زينيمان (١٩٠٧-١٩٩٧)، والذى كتبه كارل فورمان الذى سوف يوضع سريعًا فى القائمة السوداء، ومن بطولة جارى كوبر (١٩٠١-١٩٦١) النجم لدى شركة "مونش بكتشر أليانس" لفترة طويلة، هذا الفيلم يحكى عن محاولات المأمور ويل كين حشد أهل البلدة ضد الخارج على القانون الذى يأتى فى قطار الظهيرة لكى يقتله ويعيد الإرهاب إلى البلدة. يمكن لليبراليين فهم هذا الفيلم باعتباره إدانة للماكارثية، فالبطل المشمئز والمرفوض يرمى بشارة سلطته (النجمة المصنوعة من القصدير) فى التراب، ويمضى بعيدًا (وهى إشارة أغضبت جون وين بشكل خاص)، لكن يمكن أيضًا وبسهولة اعتبار أن ويل كين يمثل السيناتور ماكارثى وصورته عن نفسه: باعتباره صوتًا وحيدًا ضد المخرجين، قد يتجاهله الدهماء الخانعون. وبالمثل فإن فيلم "غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٦) من إخراج دون سيجيل (١٩١٢-١٩٩١) يحكى عن مدينة سيطرت عليها كائنات فضائية تطابق بعضًا من سمات نماذج الشيوعيين النمطية (بلا مشاعر، ذكية، ضيقة الأفق)، لكنها تتصرف بطريقة تشبه كثيرًا واضعى القوائم السوداء الأمريكيين (ممتثلين من أهل البلدات الصغيرة، الذين يشكلون عصابات الشنق بلا محاكاة، ويجبرون الناس على الوقوف فى صفهم).

والمثال الأوضح على هذه البارانويا يأتى فى فيلم "قبلنى حتى الموت" (١٩٥٥) من إخراج روبرت ألدريتش (١٩١٨-١٩٨٣)، وهو تفكيك لرواية ميكى سبيلين (ولد عام ١٩١٨) المضادة للشيوعية، حيث "الغامضون الآخرون" سوف يفعلون أى شىء لامتلاك "شىء كبير ما"، والذين قد يكونون أى أحد: جواسيس روسيين، أعضاء جريمة منظمة أمريكيين (والأسوأ أن يكونوا متجنسين)، منحرفين جنسيًا، إناثًا ذوات أوجه متعددة، أو حتى كائنات أسطورة مثل ميدوزا ذات الرؤوس المتعددة، أو كيربيروس الكلب ذى الثلاثة رؤوس. إن الخطر الهلامى عند ألدريتش يؤكد فقط على البطل الغامض للمؤلف سبيلين، وهو مايك هامر (رالف ميكر)، فقسوته وساديته والبارانويا وكراهية النساء يتم أخذها حرفيًا من الرواية، مع لمسة من الجهل، والمادة، والتعلق المرضى بالسيارات وصور النساء على الحائط، وعدم وجود إحساس بالفكاهة، ونزعة طفولية كأنه رضيع تاه من أهله، وبذلك فإن الفيلم يجعله صورة كاريكاتورية من ذكورية محارب الحرب الباردة، وينتهى الفيلم بصندوق باندورا الذى يحتوى على مادة قابلة للانشطار، يفتح فتغطى سحابة عيش الغراب (القنبلة النووية - المترجم) كاليفورنيا الجنوبية.

وجهات نظر غير أمريكية

فى عام ١٩٥٣ كان أحد صحفيى مجلة "لايف" يعتقد أن فيلم ويلمان "الستار الحديدى" تصوير دقيق للحياة فى الاتحاد السوفييتى، وشاهد فيلم أبرام روم (١٨٩٤-١٩٧٦) "الغبار الفضى"، وأطلق عليه "دعاية حمراء"، واتهمه بسب الولايات المتحدة. إنه أحد أفلام الاتحاد السوفييتى القليلة عن الحرب الباردة، وهو يصور باحثًا أمريكيًا يرغب فى اختبار غبار مشع على حيوانات تجارب بشرية، بينما يخطط رجل أعمال كبير ونازى سابق للمنافسة على الاستيلاء على هذا السلاح، وفى النهاية يقوم قتلة مأجورون لحساب رجل الأعمال بقتل العالم، وهناك بعض اللمحات التى تمثل الحياة الأمريكية النمطية، مثل إلقاء القبض عن طريق الخطأ، وعصابة الشنق بلا محاكمة، وطرد خادمة زنجية. وبرغم أن الفيلم يبدو فى ظاهره ملتزمًا أكثر من أفلام هوليوود ببيع "دعاية

حكومية"، فإن السينما السوفييتية كانت نادرًا ما تصبح بمثل هذه المباشرة فى عدائها لأمريكا.

وبشكل عام، فإن أكثر صناعات السينما نشاطًا خارج أمريكا خلال الخمسينيات كانت لا تزال مهتمة كثيرًا بالحرب العالمية الثانية، حتى أنها لم تلق بالاً للصراع الحالى، وبينما كانت هوليوود تصنع أفلامًا عن الحرب الكورية، مثل "السونكى" (١٩٥١)، و"رجال فى الحرب" (١٩٥٧)، و"تل بورك شوب" (١٩٥٩)، فإن بريطانيا والاتحاد السوفييتى - وحتى فرنسا، وإيطاليا، وبولندا، واليابان - ظلت فى الأغلب مهتمة بصراع فترة الحرب العالمية الثانية، وأفلام الحرب التى تم صنعها فى الخمسينيات فى هذه البلدان تظهر بوضوح حنينًا مرهفًا إلى يقين العقد السابق، على النقيض من تعقيدات الحرب الباردة، ومع ذلك، فإن هناك مزيدًا من الواقعية، والغموض، والعنف، حتى فى أبسط الأفلام التى أعادت تجسيد أحداث الحرب العالمية الثانية، قد أضافت بالتأكيد مغزى على سنوات حرب السويس (العدوان الثلاثى)، والانتفاضة المجرية، والمعجزات الاقتصادية، وحادثة "التنين المحظوظ" التى مات فيها طاقم قارب صيد يابانى بعد تعرضهم لرماد اختبار قنبلة نووية.

وخارج الولايات المتحدة، كانت تيمات الحرب الباردة تعالج فى الأغلب بشكل رمزى أو ساخر، كما فى الفيلم البريطانى "الفأر الذى زأر" (١٩٥٩)، أو الفيلم اليابانى "جوجيرا" (١٩٥٤، والذى عرض فى وقت لاحق فى أمريكا فى نسخة معدلة باسم "جودزيللا ملك الوحوش"، ١٩٥٦)، وهى الأفلام التى تعكس بعمق مشاعر مختلطة حول استخدام الأسلحة الذرية، وبنهاية الخمسينيات، لم يعد هناك "هوليوود" بالمعنى المتعارف عليه سابقًا، وبدأت الصيغة السياسية الثقافية للسينما الجماهيرية فى التشكل بواسطة نزعات الساحل الشرقى التى ظهرت من صناعة التليفزيون الشابة، وحتى من النزعة العالمية المتنامية، حيث كان من الممكن بسهولة صنع الأفلام الأمريكية فى إنجلترا وإيطاليا، وكانت بالضرورة تدمج عناصر من صناعات السينما فى هذه البلدان وحساسيتها.

الحرب الباردة الحديثة (على آخر موضة)

كانت روايات إيان فليمنج (١٩٠٨-١٩٦٤) المبكرة عن جيمس بوند، التى نشرت فى الخمسينيات، تضع فى العادة الجاسوس البريطانى الفائق ضد "سميرش"، وهو قسم من المخابرات السوفييتية الذى يعنى "الموت للجواسيس". وعندما ظهر جيمس بوند (شون كونرى) فى السينما، بدءًا من "دكتور نو" (١٩٦٢)، تم التقليل من دور "سميرش" لصالح "سبكتر"، وهى منظمة إجرامية خيالية غير سياسية تشبه تلك المنظمات التى ظهرت سابقًا فى السينما بزعامة دكتور مابيوزه أو فومانشو. فى رواية "من روسيا مع الحب"، هناك خطط تضعها "سميرش" ضد بوند، ولكن فى فيلم ١٩٦٤ يقوم السوفييت بتفويض المهمة إلى "سبكتر". وبرغم أن بوند - نظريًا - من محاربى الحرب الباردة، فإنه بدا فى أفلامه اللاحقة متحالفًا مع الروس بقدر ما تصادم معهم. وحتى عنوان "من روسيا مع الحب" يوحى بذوبان الجليد فى العلاقات.

وفى فترة كينيدى وخروشوف، عندما بدا أن لعبة شطرنج الحرب الباردة (وهى صورة تكررت كثيرًا) قد أصبحت أكثر خطرًا حول الصواريخ فى كوبا (وتركيا)، فإن الثقافة الجماهيرية أصبحت أكثر ميلاً للسخرية، واتخذت موقفًا قاسيًا فى مواجهة نزع القناع عن القوى العظمى والفيلم الأهم هنا هو "مرشح من منشوريا" (١٩٦٢) لجون فرانكينهايمر (١٩٢٢-٢٠٠٣) عن رواية ريتشارد كوندون (١٩١٥-١٩٩٦)، والتى ترسم صورة لماكارثى متجسدًا فى السيناتور الذى لا يعرف شيئًا جون يركيس إيسلين (جيمس جريجورى)، والذى يحدد الرقم السهل على التذكر (٥٧) للشيوعيين الذين يزعم أنه حددهم فى الإدارة الحكومية من زجاجة صلصة، ويجعله الفيلم بصحبة زوجته (أنجيلا لانزبرى) التى تريده أن يتسلل إلى البيت الأبيض "بقوى سوف تجعل فرض القانون العسكرى يبدو كما لو كان فوضى". إن هذه الإدانة لسياسات القوائم السوداء تتجاور مع تطورات فى الحبكة توحى بأن ماكارثى لم يكن مصابًا بالبارانويا "بما فيه الكفاية". إن عائلة

إيسلين هى فى الحقيقة أدوات شيوعية على وشك تقويض أمريكا (وهذا تلميح إلى أن ماكارثى يضر أمريكا أكثر مما لو كان عميلاً بالأجر لدى الاتحاد السوفييتى)، والسيدة إيسلين متعاونة فى تحويل ابنها ريموند (لورانس هارفى) - من خلال غسيل المخ بواسطة أشرار سوفييت وصينيين - إلى قاتل.

وفيلم "مرشح من منشوريا" كوميديا سوداء بقدر ما هو فيلم تشويق، وبه مشهد مهم لدم ومخ متناثرين فوق صورة لستالين خلال عرض لقدرات ريموند فى القتل، وهو يتميز بطابع يدين الطرفين، وهو أكثر مرارة بكثير من فيلم بيتر أوستينوف (١٩٢١-٢٠٠٤) الرومانسى الكوميدى "رومانوف وجولييت" (١٩٦١)، وهو أكثر نفاذًا للبصيرة فيما يخص اغتيال الرؤساء ونظرية المؤامرة، كما أنه تشريح دقيق لحالة البارانويا لدى كل من الغرب والشرق. إنه كابوس بالأبيض والأسود، بانفجارات أسلوبية لأكشن الفنون القتالية وقصص الرسوم المصورة، وهدوءه البارد يفيض بالسخرية العالية الموجودة فى أفلام جيمس بوند. إن هذا الانغماس فى الفخامة والشهوانية، والتخلص من القتلة، تندمج مع ذروات متكررة فى لحظة معقدة تهدد العالم، مع نزعة بطولية فردية، ووصول وشيك لهجوم أمريكى بريطانى للاستيلاء على القاعدة السرية الشيطانية. إن هذه الخطط فشلت فى العالم الحقيقى فى خليج الخنازير، وهى عملية اقتبسها كينيدى المعجب بجيمس بوند عن أفلامه، مثلما أدت أزمة الصواريخ الكوبية إلى دراسة أدق لآليات توازن قوى الرعب.

وفيلم "دكتور سترينجلاف" يشبه فيلم سيدنى لوميت" (ولد عام ١٩٢٤) الأكثر حدية" (إذا فشل يبقى آمنًا" (١٩٦٤)، لكن "دكتور سترينجلاف" فيلم تشويق عن حافة دمار العالم، ولعله أقرب إلى أن يمثل مقدمة لكل الأفلام التى أنتجت سريعًا خلال الخمسينيات عن "الحياة فى رماد ذرى"، مثل "خمسة" (١٩٥١)، و"يوم انتهى العالم" (١٩٥٦)، و"العالم، واللحم البشرى، والشيطان" (١٩٥٩). إن العالم هنا ليس مهددًا بخطر الأيديولوجيات العدوانية ولكنه مهدد بالمرض العصبى والجنون

- إن جنرال القوات الجوية الأمريكية (ستيرلينج هايدن) يدفعه عجزه الجنسى للإغارة على التهديد السوفييتى دفاعًا عن "سوائله الحيوية الثمينة"، كما أن النظام السوفييتى يقيم آلة دمار رخيصة لأن شعبه يتذمر طلبًا للغسالات. وبطريقة ما فإن فيلم كوبريك - الساخر المقتبس عن رواية أكثر مباشرة لبيتر جورج (١٩٢٤-١٩٦٦) باسم "تحذير أحمر" (١٩٥٨) - هو تنهيدة راحة بأن العالم أصبح - من خلال كوريا وكوبا - بدون تدمير ذاتى، لكنه أيضًا تحذير مرعب وإعلان بأن حربًا ثالثة لن يمكن لأى طرف الانتصار فيها. أما فيلم "غزو الولايات المتحدة" (١٩٥٢) فهو فيلم الحرب الذرية الأمريكى الوحيد الذى يوحى بأنه فى أعقاب هجوم نووى فإن العدو الشيوعى سوف يحاول احتلال الولايات المتحدة مثل منتصرين نمطيين، وهناك أفلام لاحقة، مثل اليوغوسلافى "فأر" (١٩٦٠)، تلقى باللوم على كلا الطرفين بالتساوى، حيث إن الحرب سوف تنتج عن فشل الدبلوماسية، والرسالة التى يهدف لها فيلم "لعبة الحرب" (١٩٦٧) من إخراج بيتر واتكينز (ولد عام ١٩٣٥) هى أنه لا تمكن الثقة فى الحكومات بشأن الأسلحة النووية، بينما فيلم "خنفساء" (١٩٦٣) من إخراج فرانك بيرى، الذى يحاكى حلقة مهمة باسم "الملجأ" من سلسلة "منطقة الشفق"، فيذهب إلى مدى أبعد حين يوحى بأن الاستعداد المدنى يساهم فى تحلل المجتمع، حيث إن مالكى الملاجئ يسلحون أنفسهم، ليس ضد العدو العسكرى، وإنما ضد جيرانهم.

وشهدت الستينيات عدة مفاجآت خيالية على طريقة جيمس بوند، وأفلام ساخرة على طريقة "سترينجلاف"، مثل "الروس قادمون!" (١٩٦٦) لنورمان جوايسون، و"طبيب التحليل النفسى للرئيس" (١٩٦٧) من إخراج تيودور جيه فليكر، ودرامات جاسوسية "واقعية" مثل "الجاسوس الذى أتى من الصقيع" (١٩٦٥) لمارتين ريت، و"ملف إيبكريس" (١٩٦٥) لسيدنى جيه فيورى، وهى الأفلام التى تثرثر حول الحرب الباردة. وهى تكمل ما بدأه "مرشح من منشوريا"، فهى تميل للإيحاء بأن "جانبنا" سيئ (أو فى القليل من الأحيان، طيب) مثل "جانبهم"، فإن مهمة "الجاسوس الذى أتى من الصقيع" هو تشويه سمعة عميل يهودى مثالى

لمخابرات ألمانيا الشرقية لإنقاذ نازى سابق يعمل عميلاً مزدوجًا للغرب، ليثبت فى النهاية أن الصفوة فى السلطة على كلا الجانبين يعتمدون على الحرب الباردة للاحتفاظ بمواقعهم التى أصبح من الممكن التبادل بينها.

وكما أصبح عليه الحال فى أواخر القرن العشرين، فإن الأحداث تذكرنا برواية "١٩٨٤" لجورج أورويل (١٩٠٣-١٩٥٠)، حيث هناك حالة من العداء الدائم تبرر لحرب حقيقية، يشنها الحكام ضد شعوبهم. ومنذ منتصف الخمسينيات، تحولت الثقافة الشعبية من القلق بشأن الشيوعيين، إلى الخطر الآخر للخمسينيات، موسيقى الروك آند رول (والتى تمثل الشباب، والتمرد، والرأسمالية ونزعتها الاستهلاكية غير المقيدة)، لكن ذلك لم يحمل تأكيدًا إلى إذا ما كان جديرًا بالقلق أم الاحتفاء. ومع أفلام مثل "بونى وكلايد" (آرثر بن، ١٩٦٧)، و"الراكب المتمهل" (دينيس هوبر، ١٩٦٩)، و"ليلة الأحياء الموتى" (جورج روميرو، ١٩٦٨)، والتى تقدم تعليقات مضادة للحروب الصليبية التى يشنها أصحاب النزعة الأمريكية، مثل جون وين فى "البيريهات الخضراء" (١٩٦٨)، فإن هذه الأفلام رسمت خطوطًا لمواقع حربية جديدة، بين الحديث والقديم، الشباب والعجائز، من فى السلطة ومن لا يملكونها، السود والبيض، وأصحاب الموضة الجديدة والمحافظين، وسوف تعد الوطنية ذات الأسلوب القديم فى سنوات ريجان (١٩٨٠-١٩٨٨)، لكن حتى رامبو قاهر الشيوعيين لم يعد يملك أن يكون مفرطًا فى البساطة، وهو يتمسك بذكوريته، وتراث فيتنام، صورة أمريكا عن نفسها، وعندما تحطم حائط برلين فى عام ١٩٨٩، أقيمت مواكب نصر قليلة فى أمريكا، لكن الأفلام لم تهتم، فقد كانت نشرات الأخبار تذيع القصة بسرعة سوف تجعل إعادتها فى الفيلم أمرًا ليس له طعم (على سبيل المثال: فيلم فرانكينهايمر "الحرب الرابعة"، ١٩٩٠).

انظر أيضًا:

"الرقابة"، "الأيديولوجيا"، "الأفلام الحربية"، الحرب العالمية الثانية".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Belfrage, Cedric. *The American Inquisition, 1945–1960: A Profile of the "McCarthy Era."* New York: Thunder's Mouth, 1989.

Bernstein, Walter. *Inside Out: A Memoir of the Blacklist.* New York: Knopf, 1996.

Biskind, Peter. *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties.* New York: Pantheon, 1983.

Boyer, Paul. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age.* New York: Pantheon, 1985.

Ceplair, Larry, and Steven Englund. *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930–1960.* Berkeley: University of California Press, 1979.

Cole, Lester. *Hollywood Red.* Palo Alto, CA: Ramparts Press, 1981.

Henriksen, Margot A. *Dr. Strangelove's America: Society and Culture in the Atomic Age.* Berkeley: University of California Press, 1997.

Kahn, Gordon. *Hollywood on Trial: The Story of the Ten Who Were Indicted.* New York: Boni and Gaer, 1948.

Kazan, Elia. *Elia Kazan: A Life.* New York: Knopf, 1988.

McGilligan, Patrick, and Paul Buhle, eds. *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist.* New York: St. Martin's Press, 1997.

Miller, Arthur. *Timebends: A Life.* New York: Grove Press, 1987.

Navasky, Victor S. *Naming Names.* New York: Viking Press, 1980.

Smith, Julian. *Looking Away: Hollywood and Vietnam.* New York: Scribners, 1975.

Warren, Bill. *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties, Vol. 1, 1950–1957.* Jefferson, NC, and London: McFarland, 1982.

———. *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties, Vol. 2, 1958–1962.* Jefferson, NC, and London: McFarland, 1986.

كتب هذا الفصل

كيم نيومان

إدوارد ديمتريك

(ولد فى جراند فوركس، كولومبيا البريطانية، كندا، فى ٤ سبتمبر ١٩٠٨، وتوفى فى ١ يوليو ١٩٩٩)

عندما تم استهداف فيلم "محاصر" (١٩٤٥) بواسطة "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" فى عام ١٩٥١، باعتباره دعاية متسللة للشيوعية فى أحد أفلام التشويق المثيرة، قام بها المنتج أدريان سكوت، وهو واحد من "عشرة هوليوود"، قام المخرج إدوارد ديمتريك بوضع قائمة بكل الاعتراضات التى أثارها رفاقه ضد الفيلم، وقال: "هذا هو الأمر الذى جعلنى أخرج من الحرب بالفعل".

كان ديمتريك هو الوحيد من بين العشرة الذى عمل أساسًا بالإخراج، وقد أمضى فترة طويلة من التدريب فى هوليوود، وبدأ بأفلام حرف (ب) مثل "جاسوس التليفزيون" (١٩٣٩)، و"وصايا الشيطان" (١٩٤١)، و"اعترافات بوسطن بلاكى" (١٩٤١)، و"امرأة بريئة أسيرة" (١٩٤٢)، و"الصقر يهاجم مرة أخرى" (١٩٤٣). كانت (مثلما هو الحال الآن) أفلام حرف (ب) يخرجها أحيانًا مخرجون شبان ذوو طموح، وإذا تم صنع فيلم رعب رخيص بشكل جيد ومبدع، أو مسلسل تشويق مثير، فإن ذلك قد يؤدى إلى ميزانيات أفضل ومشروعات أكبر، وفى شركة "آر كيه أوه" فاز ديمتريك بمكافأة: الدراما الكوميدية عن زمن الحرب من بطولة جينجر روجرز "الرفيق الرقيق" (١٩٤٣) عن سيناريو دالتون ترامبو، وهو أيضًا من "عشرة هوليوود"، وكذلك فيلم التشويق الذى كتبه ريموند شاندلر "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤). كان أسلوب "الفيلم نوار" آنذاك قد أصبح شهيرًا، وكان يتحول إلى القضايا الاجتماعية، وهو ما شجع ديمتريك على أن يجعل ديك باول (شخصية محقق سرى - المترجم) يتعقب مجرمى الحرب النازيين فى فيلم

"محاصر"، ويكشف عن أن روبرت رايان قاتل معادٍ للسامية فى فيلم "خط النار" (١٩٤٧).

وبشكل مختلف عن بقية العشرة، قضى ديمتريك فترة سجن لاحتقاره الكونجرس، ثم تعاون مع اللجنة واستكمل حياته الفنية باعتباره مخرجًا. ومن بين النشاطات التى طلبت منه ليعبر عن توبته أن يتعاون مع الصحفى ريتشارد إنجليش فى مقالة فى "ساترداى إيفينينج بوست" فى عام ١٩٥١)، وفيها يقول: "ما الذى يصنع شيوعيًا هووليوديًا؟ إننى أعتقد أننى أُجبرت على التضحية بعائلتى وبحياتى الفنية دفاعًا عن الحزب الشيوعى، الذى كنت منفصلاً عنه منذ فترة طويلة وتربيت على أن أكرهه ولا أثق به". وفى شهادته، ذكر غزو كوريا الجنوبية، ومحاكمات بعض موظفى الدولة بتهمة أنهم جواسيس للسوفييت، كذلك أسباب تغيير رأيه وقال: "إننى لا أقول أن كل أعضاء الحزب الشيوعى مدانون بالخيانة، لكننى أعتقد أن حزبًا يشجعهم على التصرف بهذه الطريقة قابل لأن يكون خائنًا".

وفى الخمسينيات وما بعدها، صنع ديمتريك أفلامًا جيدة قليلة، كانت فى الأغلب مهتمة بمسائل القيادة، والقمع، والتمرد: "تمرد كين" (١٩٥٤)، "رمح مكسور" (١٩٥٤)، "مشعوذ" (١٩٥٩). وللأسف فإنه أخرج عددًا أكبر من الأفلام التافهة المضطربة، ذات الموضوعات المبتذلة والتقليدية، مثل النسخة الأولى من "نهاية علاقة" (١٩٥٥)، و"مقاطعة رينترى" (١٩٥٧)، و"بائعو السجاجيد" (١٩٦٤)، وذوت حياته الفنية بأفلام عالية من أنماط فيلمية ثقيلة بالحشو، مثل "شالاكو" (١٩٦٨)، و"اللحية الزرقاء" (١٩٧٢)، من بطولة ريتشارد بيرتون.

مشاهدات مقترحة:

"الرفيق الرقيق" (١٩٤٣)، "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، "خط النار" (١٩٤٧)، "تمرد كين" (١٩٥٤)، "رمح مكسور" (١٩٥٤)، "مشعوذ" (١٩٥٩).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Dmytryk, Edward. *It's a Hell of a Life but Not a Bad Living.* New York: Time Books, 1978.

Kim Newman

كيم نيومان

دالتون ترامبو

(ولد فى مونتروز، كولورادو، ٩ ديسمبر ١٩٠٥، وتوفى فى ١٠ سبتمبر ١٩٧٦)

كان دالتون ترامبو يملك ما يمكن أن يعتبر خلفية معتادة لكاتب سيناريو فى شركة سينمائية كبرى خلال الثلاثينيات والأربعينيات: فترة عمل كصحفى، العمل كقارئ سيناريوهات لدى إخوان وارنر، نجاح نقدى كمؤلف (برواية ربما جاءت فى غير وقتها الملائم والمضادة للحرب "جونى يحصل على بندقيته"، ١٩٣٩)، و"سجل حرب مشرف" لأفلام وطنية، مثل "رجل اسمه جو" (١٩٤٣)، و"ثلاثون ثانية فوق طوكيو" (١٩٤٤)، وفترة فى مسرح الباسيفيك كمراسل حربى، وعمله كرئيس "كتَّاب روزفلت". وكان عضوًا مؤسسًا ـ ومديرًا أحيانًا ـ لرابطة كتاب الشاشة، وشيوعيًا عنيدًا فى بعض الأحيان (كان الحزب الشيوعى الأمريكى يصر على أن مذكرة ترامبو من ثلاثين صفحة عن فشل الحزب فى هوليوود تم تجاهلها وحرقها).

كان الأكثر نجاحًا وغزارة فى العمل بين "عشرة هوليوود"، لذلك تم فحص أعماله على نحو أكثر دقة للبحث عن أى ظلال شيوعية، وهو ما تزعم "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" أنها وجدته فى "الرفيق الرقيق" (١٩٤٣)، وهو الفيلم الذى يدور حول مشكلات الإسكان فى زمن الحرب، حيث تتشارك البطلة مع مجموعة مشكوك فى نشاطاتها، وهو ما نبه أم النجمة جينجر روجرز (الشاهدة البارزة "المتعاونة" مع لجنة الكونجرس) إلى خطة ترامبو الخفية، وبعد أن قضى عقوبة السجن لعشرة شهور لاحتقاره الكونجرس، وُضع فى القائمة السوداء، لكنه استمر فى الكتابة بأسماء مستعارة. وفى عام ١٩٥٦ ذهبت جائزة

الأوسكار لأفضل قصة لفيلم إلى روبرت ريتش عن "الشجاع"، لكن ريتش لم يتسلم الجائزة لأنه لم يكن إلا واجهة لترامبو، وفى ذلك الوقت أنكر المنتجون "كينجز براذرز" بحرارة أن ترامبو هو الكاتب، لكن الحقيقة كانت معروفة على نطاق واسع، وفى عام ١٩٥٧ قدمت الأكاديمية التمثال لصاحبه.

وبرغم أنه لا تزال هناك حاجة للتأكيد على الأفلام التى استخدم فيها ترامبو أسماء مستعارة أو أسماء أشخاص آخرين، فقد كان نشطًا طوال فترة منفاه الداخلى، وعادة فى أفلام مهمة قليلة الميزانية مثل "جنون السلاح" (١٩٤٩) إخراج جوزيف إل لويس، و"رعب فى مدينة تكساس" (١٩٥٨). ومن الغريب أنه عمل فى فيلم أوتو بريمينجر الذى يدور بشكل رمزى وصارخ عن الحرب الباردة "محاكمة عسكرية لبيللى ميتشيل" (١٩٥٥)، حيث يقول البطل (جارى كوبر) رائد الملاحة الجوية الحربية: "يوما ما، سوف يصبح نصف العالم حطامًا بسبب القصف من الجو، وأريد هذا البلد أن يكون فى النصف الآخر". ويذكر ترامبو دائمًا أن كيرك دوجلاس - منتج ونجم فيلم "سبارتاكوس" (١٩٦٠) - هو الذى خرق القائمة السوداء وكتب اسمه فى عناوين الفيلم، برغم أنه يبدو أنه كان هناك سباق بين دوجلاس وبريمينجر الذى كان يعمل معه ترامبو فى فيلم "الخروج" (١٩٦٠)، حول من سوف يذكر اسمه أولاً.

وعندما خرج من مخبئه، عمل بدرجة أقل، ليصنع مزيجًا من التوافه مثل "عائلة ساندبايبر" (١٩٦٥) و"هاواى" (١٩٦٦)، والأفلام الأكثر أهمية وإن كانت مشروعات صغيرة، مثل "وحيدون هم الشجعان" (١٩٦٢). وأخرج وكتب فى عام ١٩٧١ فيلمًا عن روايته "جونى يحصل على بندقيته"، والذى جاء فى توقيت أفضل فى جو حرب فيتنام، لكن الفيلم لم يكن بارعًا بينما كانت الرواية دقيقة، وكان فيلمه "الكبير" الأخير هو "بابيون" (١٩٧٣).

مشاهدات مقترحة:

"الرفيق الرقيق" (١٩٤٣)، "ثلاثون ثانية فوق طوكيو" (١٩٤٤)، "جنون السلاح" (١٩٤٩)، "سبارتاكوس" (١٩٦٠)، "وحيدون هم الشجعان" (١٩٦٢)، "جوني يحصل على بندقيته" (١٩٧١).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Cook, Bruce. *Dalton Trumbo.* New York: Scribners, 1977.

Hanson, Peter. *Dalton Trumbo, Hollywood Rebel: A Critical Survey and Filmography.* Jefferson, NC: McFarland, 2001.

Trumbo, Dalton. *Johnny Got His Gun.* Lippincott, 1939.

كيم نيومان

التعـاون

Collaboration

هناك حكاية تروى فى هوليوود، عن أن المؤلف الموسيقى أرنولد شونبيرج كتب ذات مرة نصًا موسيقيًا لفيلم، وهو يتصور خطأ أن الفيلم سوف يتم صنعه فيما بعد ليلائم هذه الموسيقى. تلك القصة تشير إلى المفاهيم الخطأ حول طبيعة العملية التعاونية يمكن أن تحدث حتى بين القوى المبدعة التى تشترك فى عملية صنع الفيلم، وفيما عدا حالات استثنائية نادرة، مثل أعمال السينمائيين التجريبيين شديدى الاستقلالية، مثل مايا ديرين، وستان براكيدج، ويوناس ميكاس، فصناعة الفيلم - على عكس ما قال ذات مرة المخرج الشهير فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وكما أكد "مؤلفو" الموجة الجديدة الفرنسية - ليست على الإطلاق عملاً يمكن لشخص واحد أن ينجزه، وحتى أفضل أعمال كابرا خلال الثلاثينيات تتضمن تعاونًا مثمرًا مع المنتج هارى كون، والكاتب المسرحى وكاتب السيناريو روبرت ريسكين، ونجوم وممثلى شخصيات محبوبين، مثل جيمس ستيوارت، وجين آرثر، وجيمس جليسون، والذين تعاون معهم وارتبط بهم لفترة طويلة، ثم هناك أيضًا جمهور كابرا، الذين كانت أذواقهم ورغباتهم دائمًا عوامل مهمة فى العملية "الإبداعية". وعلى النقيض، فإن الكاتب المخرج بريستون ستيرجس، (١٨٩٨-١٩٥٩) الذى كان معاصرًا لكابرا، فقد كان يمتدح بصراحة شراكته مع فريق ممثلين وطاقم فنيين فى سلسلته الشهيرة لأعمال كوميدية مهمة من الأربعينيات.

إن التعاون هو الجوهر الأساسى لفن صناعة الفيلم، وتحدى اتحاد الكلمة والصورة يتضمن التعاون اللصيق بين الكاتب، والمخرج، والمصور السينمائى، كما

أن إنتاج الأفلام يتضمن تعاونًا مستمرًا بين المنتجين، والمخرجين، والممثلين، والكتاب، وفنانى الكاميرا، وفنانى المونتاج، والمؤلفين الموسيقيين، ومهندسى الصوت، وفنانى الديكور، ومصممى الإنتاج، وبالطبع فإن هناك حاجة لرؤية تقود ذلك كله، لكنها تتطلب جيشًا من المتخصصين الإبداعيين والفنيين لصنع المنتج النهائى، سواء كان عملاً فنيًا أو سلعة للترفيه، وعلاوة على ذلك، فإن العملية التالية للتوزيع والعرض، تتضمن شراكة شديدة التعقيد بين إخصائيى الدعاية، ومحللى التسويق، ومالكى دور العرض. وفترة الإستوديو لهوليوود "الكلاسيكية" ـ التى امتدت بالتقريب بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٦٠ ـ توضح تمامًا تلك العملية التعاونية. إن العنصر الجماعى فى السينما الهوليوودية يمثل وجهة نظر مقابلة لمفهوم المؤلف كفرد مبدع، وهذا ما أطلق عليه الناقد السينمائى أندريه بازان (١٩١٨-١٩٥٨) "عبقرية النظام".

الشراكة فى فترة السينما المبكرة وفى عصر الإستوديو

منذ البداية الأولى لصناعة السينما، ومن صفوف أناس مجهولين تشارك كل منهم مع الآخرين بحرفته، ظهرت مجموعات تمثل نموذجًا للشراكة فى تاريخ السينما، فمع منتصف العقد الأخير من القرن التاسع عشر، كان هناك مخترعون رواد، مثل أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) لوميير فى فرنسا، وويليام كيه إل ديكسون (١٨٦٠-١٩٣٥) وتوماس إديسون (١٨٤٧-١٩٣١) فى أمريكا، كونوا شراكة لتطوير واستغلال نظام لتصوير وعرض الصور المتحركة. وكانت شركة فيتاجراف ـ أهم إستوديو أمريكى قبل عام ١٩١٠ ـ أول من بنى شركة لها ممثلوها ومخرجوها الثابتون، مثل فلورانس تيرنر، وموريس كوستيللو، وجونى بانى. وفى عام ١٩١١ هاجر جاستون ميلييس (١٨٤٣-١٩١٥) من فرنسا إلى تكساس، ليكون شركة "ستار رانش" لإنتاج أفلام الويسترن، مثل "ألامو الخالد" (١٩١١)، والذى كان أول فيلم عن هذا الموضوع. أما دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) فقد أسس شركته التى تضم ممثلين وفنيين، والتى صنع فيها ما يزيد على أربعمائة فيلم من بكرة وبكرتين لإستوديو بيوجراف بين عامى ١٩٠٩ و١٩١٣. وفى عام ١٩١١، قام

توماس إينس (١٨٨٢-١٩٢٤) فى لوس أنجلس بتأسيس شركة إينسفيل، وهى وحدة متكاملة لإنتاج أفلام الويسترن والدراما تقوم بتنظيم العمل تحت سقف واحد، وتحتوى على أماكن لتصوير المناظر الخارجية، وإستوديو مغلق، وغرف ملابس، ومخازن للإكسسوار، وتوليد للطاقة، ومكاتب للإدارة، كما أن مؤسسى شركة يونايتد أرتيستس: مارى بيكفورد (١٨٩٢-١٩٧٩)، ودوجلاس فيربانكس (١٨٨٣-١٩٣٩)، وتشارلى شابلن (١٩٨٩-١٩٧٧)، وجريفيث، عملوا طوال العشرينيات فى شركاتهم الإنتاجية، والتى يحتوى كل منها على فنانين وحرفيين مختارين بعناية. وفى العشرينيات والثلاثينيات أسس منتجون مثل أدولف زوكور (١٨٧٣-١٩٧٦) نظمًا تشبه المصانع، تقوم بتصنيع وتوزيع وعرض الأفلام بطريقة خطوط التجميع التى كان رائدها فى عالم صناعة السيارات هنرى فورد، والتى سرعان ما أصبحت النموذج السائد فى الإنتاج فى كل أنحاء العالم، وكانت الشركات الخمسة الكبرى - "آر كيه أوه"، وفوكس للقرن العشرين، وباراماونت، وإخوان وارنر، و"إم جى إم" - مدنًا صغيرة، تجمع الإستوديوهات المغلقة، وأماكن للتصوير الخارجى، ومحلات النجارة، ومكاتب الإدارة.

وفى عصر الإستوديو كانت أنماط الأفلام - بشكل خاص - تطلب كفاءة فى نظام الإنتاج. وفى الثلاثينيات لم يكن هناك إستوديو يتفوق على إخوان وارنر خلال فترة الكساد الكبير فى إنتاج سيل من أفلام العصابات والمشكلات الاجتماعية، مصنوعة بنظام شبه آلى بواسطة مجموعة ثابتة من المنتجين، والمخرجين المتعاقدين، والفنيين، والممثلين، وكانت المجموعة تضم المنتج داريل إف زانوك (١٩٠٢-١٩٧٩)، والمخرج مايكل كيرتز، والممثلين جيمس كاجنى وبيتى ديفيز، وفى شركة "إم جى إم" كان المنتج آرثر فريد يعمل بشكل منتظم مع مخرجين (مثل فينسينت مينيللى، وجورج سيدنى، وستانلى دونين)، ومصممى رقصات (هيرميس بان)، وممثلين (فريد أستير، وجودى جارلاند، وجين كيلى، وسيد تشاريس، ودونالد أوكونور)، لإنتاج أفلام الكوميديا الموسيقية التى نالت نجاحًا جماهيريًا. واستخدمت شركة "آر كيه أوه" مواهب مصمم الديكور فان نيست بولجليز، وفنان رسم لوحات القصة بيرى فيرجسون، والمخرجين جورج

ستيفنس ولويد بيكون لصنع الأفلام الموسيقية الرشيقة للثنائى أستير/ روجرز. وفى شركة فوكس قام زانوك بجمع فريق من الكتاب مثل (دادلى نيكولز)، والمخرجين (هنرى كينج، وإتش بروس هامبرستون)، ومجموعة من "شقراوات فوكس" (أليس فاى، بيتى جرابيل، جون هيفر) لصنع سلسلة من الاقتباسات الأدبية (مثل "عناقيد الغضب"، ١٩٤٠)، وأفلام موسيقية ملونة ذات حنين إلى الماضى (مثل "الطريق إلى الأرجنتين" فى عام ١٩٤٠، و"أهلاً فريسكو أهلاً" فى عام ١٩٤٣). وفى هذا الوقت قام الفنان المتفرد أورسون ويلز (١٩١٥-١٩٨٥) بجلب فرقته "مسرح ميركيرى" من برودواى إلى هوليوود، وصنع فيلمه المهم "المواطن كين" (١٩٤١)، ولكن عندما لم تستطع هذه المجموعة أن تستمر فى عمل متسق مع المسئولين التنفيذيين فى شركة "آر كيه أوه"، تدهورت الشراكة، فلم يكتمل الفيلم التالى "آل آمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، وكانت الأفلام التالية ذات عيوب (وإن ظلت مهمة)، ومما له مغزاه أن أعمال ويلز التالية بدون رفاقه فى مسرح ميركيرى لم تكن مبدعة على الإطلاق، ويمكن أن نقول مثل ذلك أيضًا عن ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) فى السبعينيات وما بعدها، فقد تمتع كوبريك باستقلال لم يضاهه أحد فيه مع شركة إخوان وارنر، لكن "بارى ليندون" (١٩٧٥) و"عيون مغلقة على اتساعها" (١٩٩٩) لا يقارنان بالمعايير الفائقة لأفلام مثل "طرق المجد" (١٩٥٧) و"دكتور سترينجلاف أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة" (١٩٦٤).

وداخل نظام الإستوديو، كان الممثلون الأشهر مثل مارى بيكفورد وفرانسيس ماريون يعتمدون على التعاون مع كتاب بعينهم، لكى يحصلوا على سيناريوهات تلائم مواهبهم الخاصة، وكان الممثلون الكوميديون مثل تشارلى شابلن يحققون أفضل عمل عندما يقوم مصورون مثل رولى توثروش بتطبيق تقنياتهم بشكل ملائم، واعتمد مخرجون على مواهب كتاب سيناريو يشاركونهم المشاعر، مثل بيلى وايلدر مع تشارلز براكيت، وعلى مؤلفين موسيقيين (مثل ألفريد هيتشكوك/ بيرنارد هيرمان، ومايكل كيرتز/ ماكس شتاينر)، وعلى فنانى مونتاج (أورسون ويلز/ روبرت وايز)، وعلى نجوم (جون فورد/ جون وين، كلارينس براون/ جريتا

جاربو، وودى ألين/ ديان كيتون). كما أن فنانى تحريك مثل والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦)، والأخوين فلايتشر (ماكس ١٨٨٣-١٩٧٢، وديف ١٨٩٤-١٩٧٩) اعتمدوا على مجموعة ثابتة من الفنانين وكتاب القصة والحبارين ومهندسى الصوت. وبرغم ظهور اسم والت ديزنى على عنوان كل منتج يخرج من الإستوديو الخاص به، فقد طبق ما يسميه "فن اللجنة"، الذى يعتمد على إسهامات شركائه، خاصة البارزين فى صنع التحريك، والذين يحملون الاسم المتعاطف "تسعة رجال عجائز".

وفى الوقت ذاته كان السينمائيون الأجانب يصنعون خطوات تعاونية مماثلة. ففى السويد كان المخرجان موريتز ستيللر (١٨٨٣-١٩٢٨) وفيكتور سيوستورم (١٨٧٩-١٩٦٠) يعملان مع المستثمر تشارلز ماجنوسون، ومصورين سينمائيين مثل يوليوس جينزون، وكتاب مثل الروائى سيلما لاجيرلوف، لصنع كوميديات ودرامات ناجحة قبل عام ١٩٢٥، مثل "الخارج على القانون وزوجته" (سيوستروم، ١٩١٨)، و"إيروتيكا" (ستيللر، ١٩٢٠)، و"حكايات كوستا بيرلينج" (ستيللر، ١٩٢٤). وظهرت السويد مرة أخرى على الساحة بعد الحرب العالمية الثانية، عندما تحول المخرج الوجودى إنجمار بيرجمان (ولد عام ١٩١٨) من المسرح إلى السينما، وكانت حكاية الإيمان الرمزية عند بيرجمان فى فيلم "الختم السابع" (١٩٥٧) توضح تمامًا اهتمامات "عصر القلق" فى مرحلة ما بعد الحرب، والمفهوم الرئيسى لدى بيرجمان يبدأ بصورة الفاسد العائد من الحروب الصليبية، وقد نجا بفطنته من البلد الذى اجتاحه الطاعون. عن خلق التناقض الصارخ فى الرؤية بالأبيض والأسود كان يتطلب تعاونًا عميقًا بين المخرج ومدير تصويره الموهوب جونار فيشر، الذى عمل معه فى العديد من أفلامه المبكرة (بينما قام سفين نيكفيست بتصوير معظم أفلامه اللاحقة).

وباستخدام كل مصادر الإستوديو الألمانى المجمع "يوفا"، عمل فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) مع زوجته كاتبة السيناريو ثيا فون هاربو، فى أفلامه الناجحة خلال العشرينيات: "أسطورة نيبلونجن" (١٩٢٤)، و"متروبوليس" (١٩٢٧)، و"امرأة فى القمر" (١٩٢٩). أما جان رينوار (١٨٩٤-١٩٧٩) ومارسيل كارنيه (١٩٠٩-

١٩٩٦) فقد وصل إلى اكتمال حياتهما الفنية فى الثلاثينيات، من خلال التعاون مع "الجبهة الشعبية" وفنانى "الواقعية الشعرية"، مثل الكاتب والممثل جاك بريفير، ومصمم الديكور يوجين لورى، والممثلين جان جابان وآرليتى، وفى روسيا خلال العشرينيات، كان الثلاثى سيرجى إيزنشتين (١٨٩٨-١٩٤٨)، والمصور السينمائى إدوارد تيسيه، وكاتب السيناريو جريجورى ألكاسندروف، يصنعون العديد من أفلام روسيا السوفييتية المهمة، مثل "البارجة بوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتوبر" أو "عشرة أيام هزت العالم" (١٩٢٧)، و"القديم والجديد" (١٩٢٩). أما الفنان اليابانى العظيم أكيرا كيروساوا (١٩١٠-١٩٩٨) فقد ارتبط بالممثل توشيرو ميفونى، وهى رابطة بين مخرج وممثل ليست أقل أهمية من رابطة جون فورد وجون وين، وعلاوة على ذلك عمل كيروساوا بانتظام مع المصور السينمائى أساكازو ناكاى، والمؤلف الموسيقى فوميو هاياساكا، داخل نظام إستوديو يشجع التعاون فى فريق عمل، وظهرت السينما الإيطالية بعد الحرب على الساحة العالمية بتعاون مخرج الواقعية الجديدة فيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٥) وكاتب السيناريو شيزارى زافاتينى (١٩٠٢-١٩٨٩)، فى أفلام مثل "سارقو الدراجة" (١٩٤٨) و"أومبرتو دى" (١٩٥٢). لقد قام دى سيكا بتجسيد الإفقار الاقتصادى فى أوربا ما بعد الحرب على نحو إنسانى من خلال عمله مع زافاتينى، الذى وضع أساس سينما الواقعية الجديدة، والتى كانت تهدف إلى العثور على المغزى والمعنى فى الحياة اليومية للمواطنين العاديين.

من سينما المؤلفين إلى سينما الهواة

بدأ تحدى المفاهيم التقليدية والممارسات الشائعة فى الطبيعة التعاونية لصناعة الأفلام مع أواخر القرن العشرين، فمن ناحية كان انتشار كاميرا الكامكودر والتقنيات الرقمية سببًا فى خروج صناعة الفيلم من الإستوديو، وابتعادها عن الحرفيين والمحترفين، ليوضع المشروع كله بين أيدى الهواة، وكما لو كان ذلك تحقيقًا لنبوءة ألكسندر أستروك فى عام ١٩٤٦، ونظريته عن "الكاميرا القلم"، فإن أقل الناس مرانًا يمكنه أن يلتقط صورة وصوتًا بسهولة ويسر، وهو

يعمل وحده تقريبًا، وقد تحرر من الحاجة لمهندسى الصوت، وعمال الكاميرا، والقائمين على ضبط البؤرة، وفنانى المونتاج، وفنية المؤثرات الخاصة، وبقية المجموعة المعقدة داخل الإستوديو السينمائى (أستروك فى جراهام). وقام روبرت رودريجيز، (ولد عام ١٩٦٨) الذى أصبح سينمائيًا لأول مرة، بصنع فيلمه "إل ماريا شى"(العازف المتجول، ١٩٩٢)، بأقل قدر من المال والاعتماد على طاقم فنيين، ومن النظرة الأولى فإن مثل هذا الفيلم، ومثل هذه الإمكانيات المتاحة تمامًا، تبدو كأنها تشبه نظرية "المؤلف"، التى تطورت عن كتابات أستروك ثم بازان من بعده فى "كراسات السينما" خلال الخمسينيات، والتى تم استيرادها إلى الولايات المتحدة فى بداية الستينيات بواسطة الناقد أندرو ساريس (ولد عام ١٩٢٨. وعبر الزمن، كانت مكانة المؤلف التى تنسب للمخرج باعتباره القوة الإبداعية الرئيسية تتراجع مع التأكيدات على أن "المؤلف" الحقيقى يمكن أن يكون كاتب السيناريو، أو المنتج، أو المونتير، أو المصور، ومن المفارقات أنهم جميعًا يؤكدون أن المؤلف ليس واحدًا منهم ولكن كل المساهمين فى العملية السينمائية، والذين يستحقون قدرًا من المسئولية عن المنتج النهائى.

والسينمائيون من الحركة الدانماركية المعروفة باسم "دوجما ٩٥" كانت فى الحقيقة تؤكد، ليس على أهمية المخرج أو أى فرد آخر، وإنما على المجموعة المتعاونة، وكان بيان دوجما الأول، الذى ألقاه فى عام ١٩٩٥ لارس فون ترير (ولد عام ١٩٥٦)، ينادى بأنه لن يكون مسموحًا أن يحمل أحد صفة "المخرج" فى أفلامهم، وكانت هذه الأفلام نتيجة الشراكة والحوار بين فريقى الممثلين والفنيين، وتم تصويرها فى المواقع الحقيقية بأسلوب شبه مرتجل فى الفترة بين عامى ١٩٩٥ و ٢٠٠٠، ومن بينها "الاحتفال" (١٩٩٨) لتوماس فينتربيرج، و"ميفونى" (١٩٩٩) من إخراج سورين كراج جاكوبسون، و"البلهاء" (١٩٩٨) من إخراج لارس فون ترير، و"الملك حى" (٢٠٠٠) من إخراج كريستيان ليفرينج، وهى تشهد جميعًا على المثال التعاونى لحركة دوجما.

وبعد قرن من السينما يبدو أن تعاونية دوجما تحول عجلة تاريخ السينما فى دورة كاملة. إن فكرة إنكار هوية المخرج تعود إلى أيام الأفلام الصامتة، عندما كان

المتفرجون يخمنون هويات الشخصيات أمام الكاميرا وخلفها. وعلى سبيل المثال فإن المتفرجين على فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٢) لم يقل لهم أحد (ولم يهتموا أيضًا بمعرفة) من هو المخرج والممثلين والمصور السينمائى. لقد أصبح الفيلم مشهورًا بما هو وليس بمن صنعه، وفكرة أن المؤلف الفرد يجب أن يخضع للعمل الفنى لها أصول عميقة فى التاريخ، ففى المسرح الإليزابيثى - كما كان يعرض بواسطة "رجال لورد تشامبرلين"، أو "مسرح البلاط الملكى فى لندن" - كانت المسرحية هى الشىء الأهم (حتى لو كان شكسبير هو الذى كتبها). كما أن أولوية العمل الفنى ذاته كانت علامة الجودة لفرق ستانسلافسكى ومايرهولد فى "مسرح موسكو للفنون"، و"فرقة برلين" لبرتولت بريشت. والسينما - مثل المسرح - ساحة لكل من العبقرية الفردية والعبقرية التعاونية.

انظر أيضًا:

"التمثيل"، "نظرية المؤلف"، "طاقم الفنيين"، "الإخراج"، "عملية الإنتاج"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bazin, André. *What Is Cinema?* 2 vols. Edited and translated by Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 2004.

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema*. New York: Columbia University Press, 1985.

Gomery, Douglas. *Movie History: A Survey*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 1991.

Graham, Peter, ed. *The New Wave*. London: Secker and Warburg, 1968.

Slide, Anthony. *The American Film Industry: A Historical Dictionary*. Westport, CT: Greenwood Press, 1986.

كتب هذا الفصل

جون سى. تيبتس

جيم ويلش

النزعة الاستعمارية وما بعد الاستعمارية

Colonialism and Post-colonialism

من بين الأفلام التى عرضها أوجست (١٨٦٢-١٩٥٤) ولوى (١٨٦٤-١٩٤٨) لوميير، لجمهور مسترخٍ حال فى معرض باريس الدولى فى عام ١٩٠٠، كان الفيلم "الهند الصينية: قرية نامو، بانوراما ملتقطة من عربة كرشا". كان الفيلم من تصوير جابرييل فيير (١٨٧١-١٩٣٦) من مؤخرة عربة ركشا (عربة يد صغيرة يركبها مسافر داخل مقصورة ويجرها رجل - المترجم)، بينما تسير العربة فى قرية بالهند الصينية، وقد سجل الفيلم آثار العربة وهى تمضى: طريق مترب، وأكواخ من القش من أحجام مختلفة، وزحام أطفال يجرون وراء العربة فى سعادة، وهم يدخلون ويخرجون من الكادر مرة بعد أخرى. لقد كان هذا الفيلم إعلانًا ناجحًا تمامًا عن تكنولوجيا الضوء والظلال التى أخرجها الأخوان لوميير للعلن منذ أربع سنوات، وعندما قدم الفيلم مادة موضوعه بتلك الطريقة الحيوية، فإنه أتاح لجمهوره ليس فقط أن يشهد، وإنما يشارك أيضًا - ذلك النشاط الذى يبدو تلقائيًا على الشاشة، وإن كان فى الحقيقة مخططًا له بدقة، فهو يقدم لقاء استعماريًا من نوع أكيد تمامًا. إنه يقدم شريحة من حياة أرض بعيدة يعرفها المواطنون الفرنسيون بالسماع فقط. إن هذا الفيلم أتاح لمتفرجيه أن يتخذوا دور المغامر الاستعمارى دون تحمل تبعات ذلك، وأن يحققوا الاتصال مع حضارة مختلفة بما فيه الكفاية لكى تكون غرائبية جذابة، لكنها تجيد اللغة المفهومة عالميًا: الابتسامة. باختصار، إن ما تم الترويج له بواسطة هذا الفيلم لم يكن فقط تطور فن وعلم الصور المتحركة، ولكن أيضًا ترويج المؤسسة الراسخة للنزعة الاستعمارية.

تحديد المصطلحات

تم ابتكار السينما فى ذروة التوسع الإمبريالى العربى، وتطورت بشكل بالغ القوة فى البلدان ذات التأثير السياسى الأكبر، مثل فرنسا وبريطانيا وألمانيا، وهو ما يجعل من المستحيل أن نناقش الوسيط السينمائى دون أن نأخذ فى الاعتبار صلاته مع عصر الإمبراطورية، لذلك فإن عددًا من مؤرخى ومنظرى السينما قد كرسوا أنفسهم لاستكشاف عدد من القضايا الرئيسية: فمن ناحية، كيف أن السينما قامت فى الماضى بوظيفة منتدى للدعاية الإستعمارية، واستمرت لكى تكون عَرَضًا وأداة للسيطرة الاقتصادية والثقافية الغربية، ومن ناحية أخرى كيف أنها أصبحت مجالاً للمقاومة طوال تاريخها، مع سينمائيين من مختلف السياقات القومية والعالمية، الذين يستخدمونها للكشف عن تناقضات الخطاب الاستعمارى، و/ أو الإفصاح عن رؤية قوية مضادة للاستعمار، وقبل أن نستكشف ثمار ونتائج هذا البحث، وبالتالى تعقب العلاقة التاريخية الديناميكية بين السينما والإمبريالية، فإن من الضرورى أن نتوقف عند واحد من أهم المصطلحات البارزة التى تظهر من هذا البحث: النزعة ما بعد الاستعمارية.

وإذا كانت "النزعة الاستعمارية" يمكن تعريفها بطريقة مباشرة إلى حد بعيد، بأنها تكوين سياسى واقتصادى واجتماعى، يتضمن غزو مناطق أجنبية والسيطرة عليها، بواسطة قوى أوربية مختلفة من أواسط القرن الثامن عشر حتى أواسط القرن العشرين، فإن "النزعة ما بعد الاستعمارية" أمر مختلف. إنها تبدو أحيانًا بسيطة: إنها مصطلح صُك لكى يشير إلى المرحلة ما بعد الاستعمارية. لذلك فإنها فى هذه الحالة تشير إلى مرحلة تاريخية تتصف بتفكك الإمبراطوريات الأوربية، الذى حدث شيئًا فشيئًا منذ عام ١٩٤٧، عندما قامت الشعوب الواقعة تحت الاستعمار ـ سواء من خلال النضال المسلح (مثل الجزائر وأنجولا)، أو الوسائل الدبلوماسية (مثل الكاميرون وسريلانكا)، بأن جعلت بلدانها تكسب وضع الحكم الذاتى. وفى الوقت ذاته، ولأن مصطلح "النزعة ما بعد الاستعمارية" كان مجالاً لجدال مستمر عنيف، فإنه على عكس النزعة الاستعمارية ـ لا يمكن

فصله عن السياق الذى صُك فيه. لذلك فإنه من الضرورى الإشارة إلى الخطاب الأكاديمى الذى ظهر فيه بقدر الإشارة إلى المرحلة التاريخية التى يصفها.

لقد نشر إدوارد سعيد كتابه المهم "الاستشراق" فى عام ١٩٧٨، ومهد الطريق على مستوى الموضوع والمنهج معًا لمجموعة من الأعمال النقدية والنظرية التى سوف توضع تحت عنوان دراسات ما بعد الاستعمار. كان إدوارد سعيد فى هذا العمل التأسيسى متأثرًا بكتابات الفيلسوف الفرنسى ميشيل فوكوه (١٩٢٦-١٩٨٤)، ودرس سعيد الوسائل التى يقوم بها "الغرب" - خاصة بريطانيا وفرنسا وأمريكا الشمالية - بإنتاج معرفة عن "الشرق"، وبالتالى ممارسة السلطة عليه. إن تلك الطريقة فى المعالجة، التى يسميها سعيد "الاستشراق"، تضع كلاً من الشرق والغرب فى علاقة متعارضة، بإنتاج "الشرق" باعتباره "الآخر" الحسى، العاطفى، الغامض، الأصولى، "للغرب" الذهنى، العقلانى، الشفاف، الدنيوى أو العلمانى. ومنذ أواخر السبعينيات، بنى العديد من الدارسين فوق اهتمام سعيد بالشكل المتقلب والأسطورة الدائمة للعلاقات الاستعمارية، وبذلك قاموا بتوسيع حدود مشروعه المهم إلى حد كبير، وكانت الموجة الأولى لهؤلاء الدارسين - الذين برزوا خلال الثمانينيات - تتكون أساسًا إما من نقاد أدبيين ذوى اهتمامات بالأعمال التى أنتجت خلال عصر الإمبراطورية، أو من كتاب من العالم الثالث فى مرحلة ما بعد الاستقلال (مثل هومى بابا)، أو الذين انخرطوا سياسيًا فى تعقب ولادة الأمة كتكوين حديث مميز (مثل بينيدكت أندرسون)، أو أعضاء "مجموعة الدراسات الفرعية"، والتى أخذت على عاتقها مسئولية إعادة كتابة تاريخ الهند، وتفسير المسئولية السياسية لتطوير المقهورين اجتماعيًا (مثل جاياترى سبيفاك). وبدءًا من العقد الأخير فى القرن العشرين، أصبح هذا المجال ذا دراسات متشعبة، متأثرًا ومؤثرًا فى الأكاديميين فى مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية، بمن فيهم عديد من الذين كرسوا جهودهم لدراسة الثقافة البصرية بشكل عام، والسينما بشكل خاص.

وبرغم حقيقة أن دراسات ما بعد الاستعمار تتسم بتنوع وجهات النظر والعديد من دلرق التناول، فإنه يمكن صنع بعض التعميمات بشأنها. فما يوجد هذا المجال هو أولاً وقبل كل شيء موضوع دراسته، الذى يتضمن كلاً من الفترتين الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، مع التأكيد على الطرق المتعددة التى تمارس بها السلطة، وتقام بها المقاومة، ومن ثم بناء الهوية. وثانيًا، ولأن نظرية ما بعد الاستعمار متأثرة بعمق بالفكر ما بعد البنيوى، ومقدماته المنطقية المضادة للنزعة الجوهرية (التى تبحث دائمًا فى "جوهر" الأشياء - المترجم) والمناهج التفكيكية، فإن هذه النظرية تميل إلى اعتبار موضوعها المفضل - السلطة، والمقاومة، والهوية - عملية عارضة، وغير مستقلة، وتحتوى على تناقض، وفى حالة صيرورة. وأخيرًا فإن دراسات ما بعد الاستعمار تميل إلى أن تكون ناقدة للذات إلى حد كبير، والتالى فهى منخرطة على الدوام فى تساؤل نشط حول افتراضاتها وتأكيداتها، وحتى إضفاء نزعة إشكالية على اسمها ذاته.

وبينما أثبت مصطلح "النزعة ما بعد الاستعمارية" أنه مثير للمشكلات بالنسبة للمنظرين للعديد من الأسباب، فإن أهم هذه الأسباب هو لفظ "بعد" الذى يطرح علاقة تعاقب، ومن ثم انقطاعًا مع ما كان يسبقه، ومع ذلك فإن هناك فى الحقيقة قدرًا كبيرًا من الاستمرارية بين المرحلتين الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، لأن آثار نزعة ما بعد الاستعمار تشهد تعزز السلطة ليس من خلال الفتح والاستعمار والتبعية، وإنما من خلال التحكم فى السوق العالمية وصناعات الثقافة. وهكذا، وكما أن مصطلحى "العالم الأول" والعالم الثالث" إشكاليان بسبب اعتمادهما على المفاهيم الأوربية للتقدم، فإنهما يجسدان فرقًا مهمًا اليوم عما صكا فيه لأول مرة فى الخمسينيات، وهو أن العديد من البلدان التى كانت واقعة سابقًا تحت الاستعمار، فإنها تظل - برغم استقلالها السياسى - تعتمد اقتصاديًا على القوى العظمى الغربية بسبب التقسيم العالمى للعمل، وانتشار السلع التى ظهرت فى فترة العولمة. وعلاوة على ذلك، فإنه فى المجتمعات التى أقيمت فيها مستوطنات مثل الولايات المتحدة، وكندا، وأستراليا، ونيوزيلندا، يصبح مصطلح "ما بعد الاستعمار" خطأ تمامًا، فبينما كانت هذه البلدان جميعًا محكومة ذاتية

لمدة قرن على الأقل، فإنها مع ذلك تظل تمارس سيادة على السكان الأصليين، الذين كان أسلافهم تتم مطاردتهم أو قتلهم على أيدى المستوطنين الأوربيين الذين يتبعون سياسة القدر الذى لا فكاك منه، ومن أجل جذب الانتباه إلى هؤلاء السكان الأصليين، وإلقاء الضوء على خصوصية وصفهم، فإن "المجلس العالمى للسكان الأصليين"، تحت قيادة جورج مانويل فى السبعينيات، قام بتعميم مفهوم "العالم الرابع"، وبذلك فإنه يدعم حركة السكان الأصليين الوليدة عبر العالم، على الأقل من ناحية الفكرة وإن لم يكن مفهومًا جغرافيًا محددًا.

السينما الأوربية الاستعمارية

عندما تم اختراع السينما، كان ما يقرب من نصف العالم تحت سيطرة دول أوربية لا تجاوز فى عددها أصابع اليد الواحدة، وكان قد تأسست شبكة معقدة من الطرق البرية والتجارية التى تعبر الكرة الأرضية، لكن تضمن تدفق السكان، ورأس المال، والمواد الخام، والبضائع الاستهلاكية، عبر البلدان. ونتيجة لذلك، فإن الأدوات المطلوبة لصنع السينما ومشاهدتها انتقلت بحرية بين العواصم الأوربية والثغور المتعددة فى البلدان المحتلة، بما ساعد السينما على أن تقوم بدور مهم فى توسع وتعزيز هذه الإمبراطوريات، وبينما أنتج فيلم "الهند الصينية" نوعًا من "الاستعماريين الجالسين فى مقاعد وثيرة" (ستام وسبينس، ص ٤)، عندما أتاحت للمتفرجين الأوربيين فرصة زيارة افتراضية لهذه المناطق التى سيطر عليها الغزاة الفاتحون أولاً، ثم أشرطة السليولويد بعد ذلك، فإن عرض الأفلام الأوربية عرضًا عامًا فى المستعمرات كان مناسبة للمستوطنين للقاء، وتأكيد الأواصر مع بعضهم بعضًا ومع أوطانهم البعيدة على الشاشة.

وإذا كانت قدرة السينما على الوصول إلى أية منطقة فى العالم قد ساعدت النزعة الاستعمارية، بخلق إحساس بالألفة والتماسك بين الشعوب المتفرقة التى تأثر بالسينما، فإن الصور التى تتولد عن السينما، والقصص التى ترويها، فى نصوص يتم ترويجها على نطاق واسع، قد فعلت ذلك بتكريس منطق السينما. فى البداية، كانت المستعمرات الأوربية يتم تصويرها فى شكلين من السينما البدائية،

وهما شكلان لهما علاقة ببعضهما: أفلام الرحلات، والأفلام الإثنوجرافية، والتى قدمت تجسيدات للفوارق الثقافية باسم السياحة والعلم، على التوالى. وبمجرد أن أصبحت السينما فى خدمة الحكى الروائى، أصبحت المستعمرات تلعب دورًا فى السينما الروائية أيضًا، أحيانًا كموضوع درامى، لكن فى معظم الأحيان كخلفية زاهية الألوان لقصص تدور حول شخصيات ولدت فى أوربا، وبرغم اختلافات الشكل، والمضمون، والتوجه، والقصد، فإن هذه الأنماط الثلاثة - فيلم الرحلة، والفيلم الإثنوجرافى، والفيلم الروائى - قدمت "الميزانسين" (المكان وما يدور فيه من حركة - المترجم) الاستعمارى، والسكان غير البيض، بطرق تدعم الفرق العنصرى الذى تنتجه الدراسة الإثنوجرافية.

ومن الصعب أن نفصل تاريخ الأنثروبولوجيا عن تاريخ النزعة الاستعمارية، حيث إنهما كانا لقاءات مع السكان الأصليين فى آسيا، وأفريقيا، والأمريكيتين، والمحيط الهادى، خلال فترة الاستكشاف ثم الاستيطان فى هذه الأراضى، وهو ما ألهم بعض الأفراد لتشكيل دراسة منهجية للتنوع البشرى، ومنذ البداية فإن الدافع وراء الأنثروبولوجيا كان دافعًا وضعيًا، وقد نظر إليه ممارسوه الأوائل باعتباره تقييمًا غير منحاز، وتقسيمًا للثقافات غير ثقافة الغربى الأبيض، وفى الحقيقة أنها عند الممارسة تنحدر عادة إلى نوع من "علم العنصر"، والتى تفترض أن الذكر الأبيض هو الإنجاز الأسمى للتقدم التاريخى، وأن أهل البلاد الأصليين غير البيض تجسيد للماضى التطورى، لهذا السبب يمكن القول بأنه إذا كانت النزعة الاستعمارية البيضاء هى "طريقة عمل مسئولية الرجل الأبيض" (أى الشرط الذى يوجب عليه تمدين "المتوحشين")، فإن الأنثروبولوجيا تقدم التبرير لذلك بطرحها الأنماط العنصرية.

إن السينما وسيط قادر على توثيق هذه الظواهر السطحية التى ارتبطت بها الهوية العنصرية، مثل لون البشرة، ونسيج الشعر، وشكل الرأس، وقادر على الاحتفاظ للأجيال القادمة بوثائق بصرية للأعراق التى تعتبر فى طريقها للانقراض، لذلك فإنه تم دفع السينما (مثل التصوير الفوتوغرافى قبلها) لخدمة

الأنثروبولوجيا فى وقت مبكر تمامًا من تاريخها. وفى الحقيقة أن السينما (أو ما قبل السينما) الإثنوجرافية بدأت منذ عام ١٨٩٥، عندما قام فيلكس لوى رينو - تلميذ إيتين جولى مارى (١٨٣٠-١٩٠٤) - بصنع عدد من الدراسات الفوتوغرافية المتعاقبة لمثلين من غرب أفريقيا فى معرض باريس الإثنوجرافى فى عام ١٨٩٥، بهدف وصف التطور البشرى فيما يخص الحركة الجسمانية، ثم جاء علماء أنثروبولوجيا آخرون، كان من روادهم ألفريد كورت هادون (١٨٥٥-١٩٤٠)، ووالتر بولدوين سبنسر (١٨٥٨-١٩٤٠)، وكلاهما قام بتصوير لقطات لسكان أستراليا الأصليين فى بدايات القرن العشرين، واستمر علماء الأنثروبولوجيا فى العمل فى هذا الاتجاه ليس فقط بدمج صور الحركة، ولكن أيضًا بدمج الصور المتحركة فى منهجهم، وعندما قاموا بذلك فإنهم كانوا يؤسسون ممارسات الملاحظة التى صيغت فى سياقات أخرى (مثل المتاحف، والمعارض العالمية، والمعامل، و"المجال" الأنثروبولوجى)، ليقدموا الجسد غير الأبيض باعتباره فرجة عليمة للاستهلاك الجماعى بواسطة العلماء والناس الماديين على السواء من البيض. ومن الآثار الأكثر عمقًا لهذه الممارسة التى تقوم على التصوير والتجسيد، هى صنع نظرة تحديق، هى - على طريقة إدوارد سعيد - تضع الرائى والموضوع فى مواضع متعارضة. فمن ناحية، فإن ساكن البلاد الأصلى يصبح محرومًا من التاريخ، والصوت الفردى، والتعقيد النفسى، ويتم اختزاله لنمط عرقى، بل علامة موجودة خارج - أو بالأحرى قبل - التاريخ (الأبيض)، ومن ناحية أخرى فإن الرائى يمارس سلطة الفحص، ويتأكد من تفوقه كمتمدن ومعاصر يقاس على أساسه الفرق بينه وبين الموضوع الذى يتم تصويره.

لقد كانت هناك العديد من الأفلام التى ورثت الصورة الأيقونية العنصرية من الدراسات الأنثربولوجية، وتم تقنينها لأهداف واضحة للبحث العلمى، وهو ما أدى بنقاد مثل فاطمة رونى إلى أن توسع تعريف السينما الأنثروبولوجية، لكى لا تشتمل فقط على الأفلام التسجيلية، مثل "نانوك من الشمال" (روبرت فلاهرتى، ١٩٢٢)، وإنما أيضًا على بعض الأفلام الروائية، مثل "كينج كونج" (ميريان سى كوبر وإيرنست بى شودساك، ١٩٣٣). وإذا كانت مثل هذه الخطوة

البلاغية تثير الغموض حول الفروق التى يمكن أن تكون مفيدة، فإن هناك مع ذلك سببًا جيدًا لأن نضع فى الاعتبار الأفلام الإثنوجرافية التقليدية، خاصة تلك التى صنعت فى الفترة الاستعمارية، باعتبارها نصوصًا تعليمية، وفى الحقيقة أن هناك بعض الأشخاص مما يعتبرون غير الأبيض هو "الآخر" بالنسبة للأبيض الغربى، وهذا الأبيض هو المتفرج الافتراضى، أو المخرج الافتراضى للفيلم، و/ أو الشخصية الروائية المتخيلة. ومجموعة الأفلام الروائية التى تستغل بأقصى درجة الخيالات الاستعمارية عن "الآخر" البدائى تتضمن الأفلام التى صنعت بواسطة المغامرين الأوربيين الذين تحولوا إلى صناع أفلام، والذين سعوا إلى صنع أفلام درامية جذابة حول شخصيات غير أوربية، بالإضافة إلى قدر مما هو "طبيعى" متمثلاً فى التصوير فى المواقع الحقيقية، واستخدام ممثلين غير محترفين، وحشر ما يفترض أنه أزياء ونشاطات أصلية وأصيلة، والنموذج على هذه الطريقة فى صنع الأفلام هى بعض أعمال معينة لجاستون ميلييس (١٨٤٣-١٩١٥)، شقيق جورج الأكثر شهرة، بالإضافة إلى أعمال فلاهرتى، وبينما سافر ميلييس إلى نيوزيلندا فى عام ١٩١٢ لكى يصنع ثلاثة أفلام لا تقدم إلا فريق ممثلين من شعب ماورى، هى: "أحبته زعيمة الماورى"، و"هينيموا"، وكيف فاز الزعيم تى بونجا بعروسه"، فإن فلاهرتى ساعد على خلق قضيتين تدوران فى بحار الجنوب: "موانا" (١٩٢٦) الذى كتبه وأخرجه، و"تابو" (١٩٣١) الذى اشترك فى كتابته مع مخرج الفيلم، صانع الفيلم الألمانى الشهير إف دابليو مورناو (١٨٨٨-١٩٣٠).

وبينما كانت هذه الأفلام المهجنة شهيرة عند الجمهور الأوربى، لأنها تجمع باقة من المادة الإثنوجرافية فى شكل روائى تقليدى، وبالتالى تجعل ما هو أجنبى مفهومًا، فإن هناك أنماطًا فيلمية أكثر تقليدية تجسد الثنائية الديناميكية "الذات/ الآخر" بطريقة جذابة لأسباب عديدة، والأهم من هذه الأسباب أن تلك الأفلام تضع فى المقدمة ما هو مألوف، النجوم الأوربيين والقصص التى تدور حول أفكار أوربية، وفى الوقت ذاته تستثمر الطابع الغرائبى "للميزانسين" الاستعمارى، وبذلك فإنها تدفع بمن هم واقفون تحت الاستعمار إلى أطراف السرد والكادر السينمائيين، وتندمج مع النزعة الاستعمارية من منظور من يقوم

بالاستعمار، والذى يتم تصويره باعتباره الرسول الطيب للمدينة الأوربية. ونتيجة هذه الطريقة هى سلسلة من النصوص التى تمجد الإمبراطورية، وبالتالى فإنها تفى بالوظيفة الأيديولوجية التى أصبحت ملحة خلال الثلاثينيات، عندما وصلت هذه النوعية من الأفلام إلى ذروة الشهرة فى كل من بريطانيا وفرنسا، ومن بريطانيا جاءت أفلام مثل "الطبلة" (١٩٣٨)، و"الريشات الأربع" (١٩٣٩) من إخراج زولتان كوردا، و"كنوز الملك سليمان" (روبرت ستيفنسون، ١٩٣٧)، ومن فرنسا جاءت أفلام "أطلانطا" (جاك فيديه، ١٩٢٠)، و"النداء" (ليون بواريه، ١٩٣٦)، و"بيبى لو موكو" (جوليان دو فيفييه، ١٩٣٧). وهذا الفيلم الأخير من بطولة جان جابان، فى دور اللص الفرنسى الأسطورى الهارب فى مراكش، وهو فيلم يستحق الذكر بشكل خاص لأنه مثال على السمات الجوهرية للأفلام الروائية الاستعمارية ذات الجاذبية، فهو يستغل المكان لجاذبيته الغرائبية، وحيويته البصرية، وإمكانياته السردية، وذلك ببناء "القصبة (الحى القديم فى وسط المدينة - المترجم) باعتبارها جحرًا يحتشد بالنمل، وبمتع حسية عند كل ناصية، و"خليطًا من المتاهات" لا يمكن لابن البلد أو قوات الشرطة الحركة فيها بسهولة، وفى الوقت ذاته إضفاء سمات على فرنسا باعتبارها قمة التعقيد الثقافى الراقى التى يسعى البطل بيبى للعودة إليها.

سينما ما بعد الاستعمار فى أنحاء العالم

كما كانت هناك درجة كبيرة من الاستمرارية الاقتصادية والثقافية بين المرحلتين الاستعمارية وما بعد الاستعمارية، فقد استمرت بعض السوابق الصناعية وتقاليد التجسيد، حتى فى عشية عدد كبير من حركات المقاومة ضد الاستعمار، والحركات السياسية للثقافة المضادة، خلال منتصف وأواخر القرن العشرين. كانت سيطرة هوليوود على السوق السينمائية العالمية أولاً، والتى تعود جذورها إلى الحرب العالمية الأولى، قد أصبحت أكثر علنية بعد عام ١٩٤٧، عندما وضع تحقيق الهند لاستقلالها بداية لمرحلة ما بعد الاستعمار، ونتيجة لذلك فإن الأفلام الجماهيرية الأمريكية المعاصرة استطاعت أن تصنع جمهورًا

مفتونًا بها فى كل أنحاء المعمورة. وفى وجه هذه المنافسة، التى أدت إلى قلة كبيرة فى عدد دور العرض المحلية أو العالمية، المتاحة لمخرجين يعملون فى سياقات قومية أخرى، وُجدت بدائل عديدة لهوليوود: وفى الحقيقة أن هذه البدائل بدت أكثر قدرة على البقاء والحياة فى ضوء تزايد التقنيات الرقمية، التى قللت كثيرًا من تكاليف الإنتاج السينمائى، ومن هذه البدائل المهرجانات السينمائية وشبكات التليفزيون المتخصصة، والتى تقدم قنوات عرض تقليدية، بالإضافة إلى الإنتاج العالمى المشترك، الذى يتيح موارد ـ مالية وجمالية ـ من عديد من المصادر.

وثانيًا، وبينما كانت الأفلام المصنوعة فى فترة ما بعد الاستعمار نقدية تجاه النزعة الاستعمارية بدرجات متفاوتة، فإنها تحمل أحيانًا بقايا من التراث الاستعمارى عندما تذعن لبعض الصور المجازية الإمبريالية والخيالات العنصرية. وعلى سبيل المثال، ومنذ الخمسينيات، أصبح الشخص من سكان البلاد الأصليين موضوعًا لمثل أعلى والاشتياق (إلى صورة مثالية ـ المترجم)، بدلاً من السخرية العدوانية (فى الفيلم الاستعمارى التقليدى ـ المترجم)، ومع ذلك فإنه فى الوقت ذاته بقيت الميول إلى وضع الثقافات الأصلية فى درجة أدنى، وإعادتها إلى فضاء زمانى خارج التاريخ، و/ أو فضاء نصى خارج السرد. والحالة الأكثر دلالة على ذلك هى فيلم "رحلة فى الأحراش" (١٩٧١) من إخراج نيكولاس رويج (ولد عام ١٩٢٨)، وهو فيلم أسترالى من إخراج بريطانى، يقدم فتاة مراهقة وشقيقها الصغير، وجدا نفسيهما فى الأحراش، ويقابلان صبيًا من أهل البلاد الأصليين فى وسط هذه الأحراش، وإذا كان الفيلم يضفى سمات رومانسية على هذا الصبى، ويقول إن طريقة حياته هى الأفضل مقارنة بالوجود المدنى الرمادى والآلى للشخصيات البيضاء، فإنه يوضح أنه يردد النموذج العنصرى لعملية التطور عندما يتم تلخيص القصة فى الإعلان عن الفيلم بالتعليق من خارج الكادر: "ابن سكان البلاد الأصليين والفتاة، معًا، يفصل بينهما ثلاثون ألف عام". ومن النزعات السينمائية الملازمة فى الفترة ما بعد الاستعمارية تجسيد الماضى الإمبريالى فى الأفلام الملحمية مشبعًا بالنوستالجيا الاستعمارية، والالتزام ـ على

الأقل جزئيًا ـ بإعادة تأسيس السمعة الإمبريالية. لقد علق سالمان رشدى على هذه النزعة فى عام ١٩٨٤، ووصف سيل إنتاج الأفلام البريطانية، مثل "ممر إلى الهند" (ديفيد لين، ١٩٨٤) و"غاندى" (ريتشارد أتينبورو، ١٩٨٤)، باعتباره "ارتعاشات الساق المبتورة" (ص ٩٢) (ربما كان المقصود هو ما نطلق عليه بالعامية المصرية "حلاوة الروح" ـ المترجم). وفى العديد من أفلام أواخر القرن العشرين، التى لاقت نجاحًا نقديًا وجماهيريًا كبيرًا، فإن نزعة إضفاء مسحة رومانسية على سكان البلاد الأصليين، ونزعة تقديم نسخة أرق وألطف من النزعة الاستعمارية سارا جنبًا إلى جنب معًا. وعلى سبيل المثال فإن هذه النزعة ارتبطت تمامًا بتقديم الثقافة الواقعة تحت الاستعمار على أنها أقرب إلى الطبيعة، لذلك فإنها أقل فسادًا وإثارة للإحباط، مقارنة بثقافة الأبيض، حتى أنها تحرر بعض الشخصيات البيضاء بل ثقافة من يمارس الاحتلال أيضًا، كما فى "الخروج من أفريقيا" (سيدنى بولاك، ١٩٨٥)، و"الهند الصينية" (ريجيه وارينجر، ١٩٩٢)، و"البيانو" (جين شامبيون، ١٩٩٣).

وفى الحقيقة أن السينما تلعب دورًا مهمًا فى النزعة ما بعد الاستعمارية مثلما فعلت مع النزعة الاستعمارية قبل عقود طويلة، ومع ذلك فإن فترة ما بعد الاستعمار قد أنتجت العديد من الأفلام المهمة، والمخرجين، وصناعات السينما القومية، والحركات السينمائية التى تواجه الماضى وتتأمل الحاضر، وتمنح صوتًا لوجهات نظر كان يتم حجبها فى السينما التى ناقشناها حتى الآن، ومن الأفلام المهمة فى هذا المجال "معركة الجزائر" (١٩٦٥) الذى يدور عن الحرب الجزائرية (١٩٥٤-١٩٦٢)، للمخرج الإيطالى جيلو بونتيكورفو (ولد عام ١٩١٩)، فإذا كان الفيلم يتميز بالحياد تجاه أطراف الصراع، فإن جمالياته تتسم بالواقعية الخشنة، وتقديمه للنساء باعتبارهن ثوريات ناشطات، والأهم هو أنه كان متفردًا فى ذلك فى زمن عرضه، وبرغم حقيقة أن نسبة كبيرة من الفرنسيين لم يكونوا يدعمون السياسة الحكومية تجاه المقاومة الفرنسية، فإن الأفلام التى صنعت فى فرنسا خلال الصراع لم تقدم نقدًا مهمًا فى هذا السياق. والفيلم الوحيد الذى أقر بالحرب بالإشارة المباشرة لها، والفيلم الوحيد الذى حاول أن يجسد الحدث لكى

يكتشف مدى أخلاقية التعذيب، هو "الجندى الصغير" (١٩٦٣) من إخراج جان لوك جودار، وقد تم منعه فى فرنسا سنوات عديدة. إنه يستخدم شخصية لا منتمية لكى يقدم تعليقًا صريحًا على الأحداث الفاصلة التى أدت فى النهاية إلى استقلال الجزائر، ليصنع ما اعتبر بعد ذلك الفيلم المضاد للاستعمار بالمعنى المحدد، برغم عدد من الأفلام التالية التى استخدمت الخطة السردية ذاتها.

وفيلم "معركة الجزائر" يقدم تجسيدًا نموذجيًا للمقاومة فى فترة ما بعد الاستعمار، لكن بالقدر نفسه من الثورية جاءت تجسيدات مقاومة من سينمائيى العالم "الثالث"، و"الرابع"، و"الأول" على السواء، خلال النصف الثانى من القرن العشرين وبدايات القرن الحادى والعشرين، وهى تجسيدات شديدة التنوع فى الشكل، وتشمل كل شىء بدءًا من "جماليات الجوع" التى دعت إليها حركة "سينمانوفو" البرازيلية فى الستينيات، إلى الأفلام ذات القيم الإنتاجية العالية لأفلام بوليوود (الهندية) الموسيقية، وبدءًا من الواقعية المتشربة بالبريشتية عند عثمان سيمبينى (ولد عام ١٩٢٣، السنغال) وشيخ عمر سيسوكو (ولد عام ١٩٤٥، مالى)، إلى تجريب ترين تى مينها (ولد عام ١٩٥٢، وهو فيتنامى أمريكى) وتريسى موفات (ولدت عام ١٩٦٠، من سكان أستراليا الأصليين). وعلاوة على ذلك فقد تناول هؤلاء المخرجون طيفًا واسعًا من الموضوعات. وبينما كانت هناك أفلام مثل "كم كان مذاق رجلى الفرنسى الصغير طيبًا" (نيلسون بيريرا دوس سانتوس، ١٩٧١)، و"كولومبوس الباقى على قيد الحياة" (جورج بوردو، ١٩٩٠)، تتناول الماضى الاستعمارى بتصوير مشهده الأول لكى تعيد قصة "الاكتشاف"، فإن هناك أفلامًا أخرى تفعل ذلك بالتركيز على الإمكانات والأخطار التى تلت ذلك، مثل "صندوق صينى" (وين وانج، ١٩٩٧). وهناك أيضًا أفلام، خاصة بواسطة سينمائيين من العالم الرابع، تكشف عن الحاضر الاستعمارى الذى يتم تجاهله غالبًا، مثل "كان هناك محاربون" (لى تاماهورى، ١٩٩٤).

ومن المستحيل أن نفسر تنوع سينما ما بعد الاستعمار تفسيرًا مختصرًا. ومع ذلك، وبقدر تنوع هذه التجسيدات المقاومة، فإن هناك سمة توحد بينها: إمكانية

تقديم تجربة على النقيض مما وصفها فرانز فانون (١٩٢٥-١٩٦١) فى كتابه "بشرة سوداء، قناع أبيض" (١٩٦٧). لقد فسر فيه الوسائل التى تقوم بها الإمبريالية بالتأثير فى الحياة النفسية والسياسية للواقعين تحت الاستعمار فى أفريقيا، لتنتج بالتالى مجتمعًا من الذوات المغتربة عن ذاتها، وهو يقدم مثالاً على تلميذ أسود، يحضر أحد أفلام طرزان مع أصدقائه، وسرعان ما يتوحد مع الشخصية الوحيدة التى يعطيها المجتمع الاستعمارى بشكل عام، والنص الفيلمى بشكل خاص، السلطة: البطل الأبيض. وبكلمات أخرى فإن ما تشترك فيه هذه الأفلام هو استثمار تنوع الأبطال السينمائيين، وإعطاؤهم عمقًا بينما كان يتم تصويرهم من قبل بطريقة سطحية. إن هذه الأفلام تخلق رؤية مناقضة لما أنتج من خلال السينما السائدة التى تحدث عنها فانون، وهو ما أتاح ولادة ما حدده روبرت ستام وإيلا شوهات على أنه "التعدد الثقافى ذو المراكز المتعددة"، والنموذج السياسى حيث لا يوجد "مجتمع واحد، أو جزء واحد من العالم، أيًا كانت قوته الاقتصادية والسياسية، يجب أن يكون مميزًا ومتميزًا من الناحية المعرفية" ("المركزية الأوربية غير عميقة التفكير"، ص ٤٨).

انظر أيضاً:

"السينما الثالثة".

مزيد من القراءات:

Barlet, Olivier. *African Cinema: Decolonizing the Gaze*. Translated by Chris Turner. New York: Zed, 2000. Translation of *Cinémas d'Afrique noire* (1996).

Bernstein, Matthew, and Gaylyn Studlar, eds. *Visions of the East: Orientalism in Film*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Fanon, Franz. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1967. Translation of *Peau noire, masques blancs* (1967).

Griffiths, Alison. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, and Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press, 2002.

Kaplan, E. Ann. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imeprial Gaze*. New York: Routledge, 1997.

King, John, Ana M. López, and Manuel Alvarado, eds. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. London: British Film Institute, 1993.

Naficy, Hamid. *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001.

Oksiloff, Assenka. *Picturing the Primitive: Visual Culture, Ethnography, and Early German Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.

Rony, Fatimah Tobins. *The Third Eye: Race, Cinema, and Ethnographic Spectacle*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. London: Granta Books, 1991.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.

Sherzer, Dina, ed. *Cinema, Colonialism, Postcolonialism: Perspectives from the French and Francophone Worlds*. Austin: University of Texas Press, 1996.

Shohat, Ella, and Robert Stam. *Unthinking Eurocentricism: Multiculturalism and the Media*. New York: Routledge, 1994.

Stam, Robert, and Louise Spence. "Colonialism, Racism, and Representation." *Screen* 24, no. 2 (March–April 1983): 2–20.

كتب هذا الفصل

كورينا كولبار

تريسى موفات

(ولدت فى بريسبان، أستراليا، فى ١٢ نوفمبر ١٩٦٠)

برغم أن الفنانة البصرية تريسى موفات أكثر غزارة كمصورة فوتوغرافية من كونها سينمائية، فإن تفرد رؤيتها قد جذب الجمهور لها سواء داخل أو خارج بلدها الأصلى أستراليا، ومجموعة أعمالها السينمائية تتسم شكليًا بجماليات واقعية زائدة، ومن ناحية الموضوع بدراسة كيف أن ماضى أستراليا يؤثر على الحاضر، خاصة فى واقع الأفراد الذين يحاولون إقامة علاقات مع بعضهم بعضًا برغم الفوارق بينهم. إن هذا هو الأمر الذى وجدت فيه نفسها إذ أنها مولودة لوالدين مختلطين (من سكان البلاد الأصليين، ومن الأوربيين من أصل أسترالى)، وبالتالى فإنها أجبرت بقوة القانون على أن تكون متبناة لعائلة من البيض.

وهناك فيلمان مبكران لموفات، وهما فيلمان قصيران تجريبيان: "فتيات لطيفات ملونات" (١٩٨٧) و"صرخات الليل: مأساة رعوية" (١٩٨٩)، وهما يمثلان انفصالاً عن التقاليد عندما يقدمان النساء من أهل البلاد الأصليين فى دور مختلف عن كونهن موضوعًا إثنوجرافيًا أو ضحايا سلبيات. وفيلم "فتيات لطيفات ملونات" يتتبع ما تقوم به ثلاث شابات يقمن باستغلال رجل أبيض يتسم باللصوصية، لكى يستمتعن بليلة فى المدينة على حسابه، أما "صرخات الليل" فبطلته امرأة من أهل البلاد الأصليين، تعانى عدم تحديد مشاعرها تجاه أمها البيضاء بالتبنى، ويتضح ذلك عندما تقوم بدور الابنة المطيعة والخادمة فى مزيج من التعاطف والاحتقار، لكن موفات لا تقوم فقط بتعريف شخصياتها من النساء

بطريق غير تقليدية فى هذه الأفلام، وإنما تقوم بتعريف نفسها أيضًا. إنها ترفض بشجاعة أن تلعب دور الدليل أو المخبر من سكان البلاد الأصليين الذى يتوقعه منها الفنانون "الإثنوجرافيون"، وهى تطالب "بالحق فى أن تكون طليعية مثل أى فنان أبيض"، وتستخدم مجموعة من الإستراتيجيات المناقضة للواقعية، وعندما تفعل ذلك فإنها تحشد قصصها بأبعاد تاريخية وسياسية، ومن خلال مجموعة من الأدوات المصطنعة الجريئة تضخم التأثير الدرامى للسيناريو الذى تصوره، وتستخدم المونتاج غير المستمر الذى يخلق تداعيات تحريضية موحية بين الصورة والصوت، وبين الماضى والحاضر، وفيلما "فتيات لطيفات ملونات" و"صرخات الليل" يضعان بقوة تجارب النساء من سكان البلاد الأصليين داخل سياق تاريخ استعمارى يتسم بالاستغلال الاقتصادى، والإجبار الجنسى، والاستيعاب (داخل مجتمع البيض ـ المترجم) الذى تفرضه الدولة.

والعلاقة بين الماضى والحاضر التى تتشكل من خلال السرد فى أفلام موفات القصيرة تدخل فى السرد ذاته فى فيلمها الروائى الطويل الوحيد "يسحر" (١٩٩٣)، وهو فيلم عن الأشباح، والمجتمعات متعددة الثقافات التى تسكنها هذه الأشباح، وهو يقدم مجموعة متنوعة من الشخصيات تقوم بإقامة العلاقات بين بعضها بعضًا، سواء من خلال المخاطبة المباشرة أو من خلال العلاقات الدرامية، بالإضافة إلى العلاقات المفارقة للطبيعة، وبذلك فإن الفيلم يقدم تأملاً عميقًا للطبيعة الاستحواذية للذاكرة التاريخية. وعلاوة على ذلك، فعندما تقوم موفات بتقديم وجهات نظر متعددة، فإنها توسع من مجال عملها السابق سواء على المستوى الجمالى أو المستوى السياسى لتمنح السلطة للعديد من الشخصيات التى كانت تجبر تقليديًا على أن تبقى أصواتها صامتة.

مشاهدات مقترحة:

"فتيات لطيفات ملونات" (١٩٨٧)، "صرخات الليل: مأساة رعوية" (١٩٨٩)، "يسحر" (١٩٩٣).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Jennings, Karen. *Sites of Difference: Cinematic Representations of Aboriginality and Gender*. New York: Samuel French, 1998.

Mellencamp, Patricia. "Haunted History: Tracey Moffatt and Julie Dash." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 16, no. 2 (Winter 1993): 127–163.

Mimura, Glen Masato. "Black Memories: Allegorizing the Colonial Encounter in Tracey Moffat's beDevil (1993)." *Quarterly Review of Film and Video*, 20, no. 2 (Spring 2003): 111–123.

Murray, Scott. "Tracey Moffatt." *Cinema Papers* 79 (May 1990): 19–22.

كورينا كولبار

اللــون

Color

بالقرب من بداية فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩)، عندما اكتشفت البطلة دوروثى (جودى جارلاند) أن منزلها قد رسا على "الساحرة الشريرة" فى الشرق، فإنها ترتدى حذاء بلون الياقوت، ذا لون أحمر يتلألأ على نحو لا يمكن أن ينسى، وهو يشكل مركزًا للحظة سينمائية مهمة، فهو لا يشير فقط إلى بداية مرحلة التكنيكلر فى أحد أهم الأفلام فى تاريخ السينما، لكنه يبقى أيضًا بالنسبة للمتفرجين من كل الأعمار أحد أهم الأشياء الباقية فى الذاكرة والتى ظهرت على الشاشة طوال القرن العشرين، وربما كانت أهميته فى الذاكرة الجماهيرية تنبع من اللون الأحمر بتقنية التكنيكلر ـ إنه أحمر أكثر مراوغة وإغراء، يشبه الياقوت ذا النقاء أكثر من أى لون أحمر يمكن أن نراه على الشاشة، وهو بالفعل أكثر كثافة وحدة من الألوان الحمراء التى نراها فى الحياة اليومية.

ولكى ندرك الصراع الطويل لإدخال اللون فى الصور المتحركة (السينما)، فإنه يجب علينا أن نفهم أولاً أن العين البشرية هى فى بعض النواحى أكثر حساسية للون بالمقارنة مع الفيلم، وفى نواحٍ أخرى فإن الفيلم أكثر قدرة على التمييز من العين البشرية، فالتدرجات المرهفة للون، وتنويعات كثافته، وظلاله التى تميز الأشياء، ليست فى متناول قدرة الفيلم على التسجيل، ولكن فى الوقت ذاته فإن الفيلم يسجل ـ وبحدة ـ درجة حرارة اللون للإضاءة التى تسقط على هذه الأشياء، ليست فى متناول قدرة الفيلم على التسجيل. ولكن فى الوقت ذاته فإن الفيلم يسجل ـ وبحدة ـ درجة حرارة اللون للإضاءة التى تسقط على هذه

الأشياء، مثل اللون الأزرق الذى يميز ضوء النهار، أو أصفر المصباح الحرارى، وهو ما لا ندركه بأعيننا، وإضافة تأثيرات لونية على التصوير السينمائى لم تكن مهمة سهلة، فتلك كانت دائمًا مشكلة معقدة، خاصة عند الجمع بين نسخ موجبة وأخرى سالبة فى مشاهد الطبع المزدوج والعرض الخلفى، لكن القدرة على إدخال لون متسق على الصورة المتحركة قد فرض تحديات طوال تاريخ السينما.

التلوين، وإضفاء طابع لونى، والنظم اللونية المبكرة

يعود تلوين الصور المتحركة إلى أثناسيوس كيرشر وجهاز العرض الذى ابتكره فى عام ١٦٤٦، حيث يتم عكس ضوء الشمس على مرايا ملونة تلقى صورًا على حائط. لقد كان ذلك بشيرًا بالعديد من الجهود المبكرة لتلوين الألوان فى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وبهذه الطريقة فإنه يتم وضع اللون باليد على كادرات الفيلم الواحد بعد الآخر، أما فى إضفاء طابع لونى فإنه يتم غمر لقطات كاملة فى محلول ملون واستخدمت شركة باتيه الفرنسية طريقة "الإستنسل" للتلوين اليدوى، وهى الطريقة التى قللت من التفاوت الذى كانت تتسم به الأفلام الأمريكية الملونة بهذه الطريقة اليدوية، وكانت نسخ شركة باتيه أكثر اتساقًا من نسخ شركة إديسون على سبيل المثال، وكان هناك فيلمان فى أول برنامج عرض فى صالة كوستر وبيل الموسيقية فى نيويورك، فى ٢٣ أبريل ١٨٩٦، ملونًان باستخدام التلوين اليدوى، وقدم سيجموند لوبين (١٨٥١-١٩٢٣) أول تلوين أحادى فى عام ١٩٠٤، فى أفلام تحتوى على مشاهد تم تلوينها بألوان مختلفة، وهذا التكنيك الذى يستخدم فى سياق استراتيجية السرد (إعطاء الألوان دلالة فى سرد القصة ـ المترجم) قد اتسم به فيلم دى دابليو جريفيث "عاملة الهاتف فى لونديل" (١٩١١)، حيث كان هناك تبادل فى ألوان اللقطات الزرقاء والحمراء، مع لقطات الأبيض والأسود، مما حقق تأثيرًا مدهشًا.

وهناك تلوين يدوى فى فيلم "سرقة القطار الكبرى" (١٩٠٣)، واللقطة الأشهر هى إطلاق الرصاصة من البندقية فى مواجهة الكاميرا باللون الأحمر (وهى

القصة التى كان عمال العرض يعرضونها حسب أهوائهم فى بداية الفيلم أو نهايته). ويلقى ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) بإشارة تحية لهذه اللحظة فى لقطة إطلاق الرصاصة فى نهاية فيلم "المسحور" (١٩٤٥) الذى تم تصويره بالأبيض والأسود، وهناك أمثلة أخرى على التلوين اليدوى فى "سرقة القطار الكبرى"، مثل الانفجار باللون الأصفر للصندوق فى القطار، والعلامات الصفراء عندما تلمس أحذية الراقصين الأرض، والعباءة الأرجوانية التى ترتديها ابنة ناظر المحطة، والانفجارات البرتقالية لطلقات الرصاص من فرقة المطاردة وهم يركبون جيادهم فى اتجاه الكاميرا وهم يتعقبون اللصوص فى الغابات. إن للون فى هذا الفيلم تأثيرا للتأكيد على لحظات معينة، وجعلها مبالغة فى واقعيتها وبالغة الحيوية.

ومن خلال إضفاء طابع لونى، فإن المرء ينقع لقطة أبيض وأسود فى اللون، (أو يحدث ذلك عن طريق مؤثرات خاصة عند الطبع - المترجم). فى فيلم كلود ليلوش "رجل وامرأة" (١٩٦٦)، هناك مشاهد عديدة بالأبيض والأسود تم تلوينها بهذه الطريقة، أحد بالمشاهد بالأزرق، وآخر بالبرتقالى، وثالث بالسيبيا. إن معظم القصة تتكشف من خلال مشاهد بالأبيض والأسود ذى التناقض العالى (هناك رحلة بالسيارة من نورماندى إلى باريس تحت المطر، حيث يغرق كل من الرجل والمرأة فى أفكارهما، وهما يسمعان صوت الراديو فى الخلفية يحكى عن "رجل وامرأة لقيا مصرعهما" فى حادثة سيارة)، مع وجود مشاهد ذات طابع لونى توحى ببعدين ذاتى ووجدانى، من خلالها يعيش الاثنان تجربتهما، كما أن هناك مشاهد تتضمن تذكرًا، حيث يستخدم الفيلم شريطًا ملونًا لكنه تعرض للتعريض الزائد للضوء حتى يصبح اللون باهتًا، وبذلك فإن المخرج يقدم ثلاثة مستويات: الزمن المضارع، وزمن الذكريات، ولقطات التعبير عن الرغبة العاطفية، وكل مستوى يوضح أى الألوان يكون موجودًا وأيها يغيب.

ومن النظم اللونية التى تعتمد على الإضافة، واستخدمت منذ وقت مبكر، تقنية كينماكلر، التى طورها جى إيه سميث (١٨٦٤-١٩٥٩) فى عام ١٩٠٦، وفيها

يتم تلوين كادرات متعاقبة بالتبادل بين كادر بالأحمر البرتقالى، وكادر بالأزرق الأخضر، ثم يتم العرض من خلال فلتر دوار مزدوج اللون بسرعة ٣٢ كادرًا كل ثانية، ومن خلال ظاهرة بقاء الرؤية فإن عين المتفرج تستحضر اللون على الشاشة، ولكن دون إجهاد أو رؤية اللون وهو ينتقل من كادر إلى كادر على الشاشة. وفى عام ١٩١٢ قام طالبان فى معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا، هما هيربرت كالموس (١٨٨١-١٩٦٣) ودانييل كومستوك، بالدخول فى شراكة مع دابليو بيرتون ويسكوت (بالإضافة إلى زوجة كالموس، ناتالى (١٨٧٨-١٩٦٥) التى كانت تحمل اسم ناتالى دانفى). لقد أراد الثلاثة تخطى مرحلة تلوين فيلم الأبيض والأسود أو إضافة طابع لونى عليه، وتخطى النظام البدائى لاستخدام الفلاتر فى تقنية كينماكلر، من أجل تطوير عملية لونية مستقلة يمكن استخدامها فى السينما، وأنشئت لذلك شركة تكنيكلر فى عام ١٩١٥، وبعد عامين عرضت أول "فيلم ملون" باسم "الفجوة بيننا" (١٩١٧). لقد تم تصميم كاميرا تلتقط كادرات مزدوجة لكل صورة، واحدة من خلال فلتر أخضر وأخرى من خلال فلتر أحمر. وبينما كانت تقنية كينماكلر تعرض هذين الكادرين واحدًا بعد الآخر، فإن كالموس وكومستوك طورا نسختين متطابقتين بالأبيض والأسود يمكن عرضهما فى الوقت ذاته من خلال فلاتر مختلفة، بينما يتم جمع صورتيهما من خلال منشور.

وفى عام ١٩٢٢ انتقل كالموس وكومستوك إلى عملية تكنيكلر رقم ٢، فبدلاً من إضافة الألوان عن طريق العرض، فإنه يمكن تسجيلها مباشرة للمرة الأولى كمعلومات على الفيلم، وهو فى هذه الحالة فيلم أبيض وأسود استخدمت له الفلاتر خلال مرحلة التصوير، وكانت هناك نسختان من الفيلم الخام الأبيض والأسود، نسخة حمراء وأخرى زرقاء خضراء، وكل منهما تُظهر من خلال الضوء والظل قدرًا نسبيًا من اللون فى المشهد الذى تم تصويره، ثم يتم نقلهما إلى ما أصبح يعرف باسم المصفوفة اللونية، وهى شريط من الفيلم فى نصف سُمك الشريط العادى، ومغطاة بالجيلاتين الذى إذا جف يصبح شبيهًا بالختامة المطاطية، الألوان الكثيفة فى الأجزاء المحفورة والألوان الفاتحة فى الأجزاء

البارزة، ويتم طبع كل نسخة على المصفوفة الخاصة بها، ثم يتم تجديف المصفوفتين، وصبغهما، الحمراء بالأزرق الأخضر والعكس، ثم يلصقان معًا تمهيدًا للعرض، وكان أول فيلم روائى طويل يستخدم هذه العملية هو "ضريبة البحر" (١٩٢٢)، ثم جاء "الوصايا العشر" (١٩٢٣) من إخراج سيسيل بى دى ميل، وقبل أن تظهر تقنية أكثر تقدمًا، فى عام ١٩٢٧، تم عرض أربعة وعشرين فيلمًا روائيًا طويلاً، صورت جميعًا أو أجزاء منها بتقنية عملية تكنيكلر رقم ٢.

وتقدمت هذه العملية إلى العملية رقم ٣ باستخدام مصفوفتين ملونتين ليس من أجل العرض، وإنما كقاعدة للطبع فوق شريط خام، ومن خلال آلة تطبع المصفوفة المصبوغة بطريقة الضغط فوق الفيلم الخام، يصبح الخام ملونًا بعد طبع المصفوفتين عليه، وتسمى هذه الطريقة التشرب أو الامتصاص، وقد تم تصوير العملية رقم ٣ فى عام ١٩٢٨، وأصبحت منذ ذلك الحين أساسًا لما حققته شركة تكنيكلر حتى اختفت مع بداية السبعينيات (أعيد فيما بعد إحياء الشركة). وبين عامى ١٩٢٨ و ١٩٢٩، تم صنع واحد وثلاثين فيلمًا صامتًا أو نصف ناطق بهذه العملية، كان ذروتها هو فيلم شركة إخوان وارنر "استعراض الاستعراضات" (١٩٢٩)، كما تم صنع تسعة وأربعين فيلمًا ناطقًا ملونًا بين عامى ١٩٢٩و ١٩٣٢، كان آخرها فيلم إخوان وارنر "لغز متحف الشمع" (١٩٣٣).

تقنية التكنيكلر ذات الثلاثة أشرطة

من خلال الارتباط مع والت ديزنى (١٩٠١-١٩٦٦)، حققت تقنية تكنيكلر ذات الثلاثة أشرطة شهرة فى جميع أنحاء العالم، ففى عملية من "التعريض المتتالى"، كانت المادة المرسوم عليها بالتحريك يتم تصويرها ثلاث مرات من خلال مرشحات: أحمر، وأزرق، وأخضر، لصنع ثلاثة أشرطة أبيض وأسود يتم نقلها إلى ثلاث مصفوفات قابلة للصبغ، والمهم هنا هو استخدام فيلم أبيض وأسود بانكروماتى (حساس لجميع ألون الطيف ـ المترجم) وليس فيلمًا أورثوكروماتيًا (حساس للألوان ما عدا الأحمر ـ المترجم)، فهو لا يستجيب فقط للضوءين الأزرق

والبنفسجى، ولكن أيضًا للضوءين الأصفر والأحمر، بما يحقق تسجيلاً دقيقًا لكل الطيف اللونى فى المشهد على شريط أبيض وأسود، ويتم لف الفيلم الخام ثلاث مرات لكى يأخذ الصبغات الثلاث الأساسية: الماجنتا (أحمر أرجوانى)، والسيان (أخضر أزرق)، والأصفر، وبهذه الطريقة تم صنع ستة وعشرين فيلم تحريك روائيًا طويلاً، ما بين "زهور وأشجار" (١٩٣٢) و"روبن هود" (١٩٧٣)، وتضم أشهر أفلام ديزنى الطويلة، مثل "الأميرة البيضاء والأقزام السبعة" (١٩٣٧)، و"فانتازيا" (١٩٤٠)، و"بينوكيو" (١٩٤٠)، و"دامبو" (١٩٤١)، و"بامبى" (١٩٤٢)، و"سندريللا" (١٩٥٠)، و"أليس فى بلاد العجائب" (١٩٥١)، و"بيتر بان" (١٩٥٣).

وكانت الأفلام المصورة بتقنية التكنيكلر تتميز بدقة الألوان وإشباعها، فليس هناك ما يضاهى اللون الأحمر - مثلاً - بتقنية التكنيكلر، وليست هناك تقنية تستطيع أن تصنع لونًا أسود بمثل حدتها، والتباين بين الألوان شديد الوضوح، بسبب الإشباع والعمق والحيوية فى صنع اللون، وهذه السمة تعود إلى خاصية الصبغات التى تبقى طويلاً، والمستخدمة فى عملية التشرب. وبشكل عام فإن الألوان فى التصوير الفوتوغرافى الملون تخفت مع العرض المتكرر للفيلم، أو حين يتم تعريضه للحرارة أو للهواء، والمؤثرات اللونية الأكثر بقاء وإشباعًا هى التى تتحقق من خلال الطبع بنقل الصبغات، وبينما يمكن للوحات الرسوم المتحركة - وهى فى ذاتها لا تتحرك - أن يتم تصويرها أى عدد من المرات من خلال فلاتر مختلفة لصنع فيلم ملون، فإنه يتحقق ذلك التأثير المدهش لفيلم يصور ممثلين حقيقيين كان من المطلوب تقنية جديدة، فالممثلون الذين يتحركون فى الإستوديو يفرضون تحديًا جديدًا تمامًا كما اتضح مع أول فيلم يستخدم تقنية الثلاثة أشرطة، وهو "بيكى شارب" (١٩٣٥) من إخراج روبين ماموليان، فمع هذا الفيلم، الذى أنتجه صاحب أسهم فى شركة تكنيكلر، جون هاى (جوك) ويتنى (١٩٠٤-١٩٨٢)، أصبح من الواضح كيف أن التكاليف العالية للتقنية يمكن أن تكون معقولة إذا نظرنا إلى الاقتصاديات الكلية لصناعة الأفلام. لم يكن اللون الأزرق موجودًا فى تقنية الشريطين المستخدمة قبل "بيكى شارب"، لكنه هنا

أصبح واضحًا. وكان استثمار تكنيكلر فى صناعة الأفلام يعتمد حرفيًا على التأثير اللونى الثرى والمذهل الذى يمكن أن تساهم به، فتجذب الجمهور لمشاهدة شىء لا يرونه فى أى مكان آخر.

ويلاحظ المؤرخ السينمائى تينو باليو أنه لضمان تحقيق هذا التأثير، ولأن كالموس لم يكن يثق بمصورى الإستوديو وإمكانيات المعمل، فإن عقد الشركة مع المنتجين كان ينص على استئجار معدات الكاميرا والفيلم الخام من تكنيكلر، وتنظيم كل عملية التحميض من خلال الشركة، واستخدام المصور السينمائى المعتمد لدى الشركة، وكان يجب أن يكون موجودًا مستشار للألوان طوال الوقت لاستشارته والاستماع إلى نصائحه عن طريق المخرج والمصور السينمائى، بالإضافة إلى الإضاءة، وتصميم الديكور، والأزياء، والماكياج، من أجل تحقيق أفضل المؤثرات اللونية، وكانت ناتالى كالموس تفضل الخلفية السوداء لإظهار ألوان الوجه بوضوح وقوة. وفى عام ١٩٣٧ قام ماكس فاكتور بتطوير ماكياج خاص يدعى "بان كيك"، له مسحة صفراء، يسمح بتسجيل ألوان البشرة" بشكل طبيعى" تحت أضواء الإستوديو (الزرقاء الصبغة) القوية، والتى كانت ضرورية لهذه التقنية. وكان من اللازم إنتاج كل الكاميرات، والعدسات، والخام من شركة تكنيكلر مباشرة، والتى تتولى مسئولية الصيانة والإصلاح للكاميرا، وجودة فيلم الأبيض والأسود الخام المستخدم فى التصوير، وصف وطبع الخام فى معاملها، وكان أقل عدد يطبع هو ثلاثمائة نسخة طبقًا لعقد شركة تكنيكلر. ومن خلال عملية تدعى توقيت اللون، كان من الممكن للمعمل تحقيق طباعة دقيقة لكل تسجيل لونى على شريط الأبيض والأسود، بحيث بمجرد الانتهاء من الصبغ والطباعة يتم الحصول على اللون الدقيق، لقطة بلقطة.

كانت كاميرا التكنيكلر ذات الثلاثة أشرطة عملاقة، وكثيرة الضجيج، وصعبة الحركة لذلك كانت تحتاج إلى عربات دوللى أو روافع خاصة، بالإضافة إلى "دولاب" يغطيها ويحجب الضجيج الصادر عنها، وكانت فى الأصل من تصميم جيه آرثر بول، وجورج ميتشيل، وهنرى براوش. وكانت تتم تغذيتها بثلاث بكرات

أبيض وأسود من الفيلم الخام، بسرعات (حساسيات) منخفضة جدًا، لذلك كانت تحتاج إلى كميات هائلة من إضاءة الإستوديو، وكانت تمرر الضوء بداخلها من خلال منشور مغلف بالذهب يقسم الشعاع القادم إلى نصفين متساويين، شعاع يتم إرساله مباشرة إلى خلفية الكاميرا، حيث يتم تسجيله من خلال مرشح أخضر على جزء منفصل من الفيلم، وبسبب أن مرور هذا الشعاع يكون مباشرًا، ولأن الفلترة الخضراء تنتج دائمًا تناقضًا ذا جودة عالية، فإن هذا "التسجيل الأخضر" هو الذى يستخدم فيما بعد للرقابة والتحكم فى تناقض (أو تباين) الفيلم الكامل، ويذهب باقى الضوء بدرجة ٩٠ درجة إلى ناحية الشريطين الموضوعين خلف بعضهما، ويسقط عليهما بعد أن يمر على الفلتر الماجينتا (الذى يسمح بمرور الضوء الأزرق والأحمر من خلاله). ويتم "التسجيل الأزرق" فى أعلى، و"التسجيل الأحمر" فى الخلف. وبمرور الوقت، فإن تغليف المنشور تغير ليسمح بمرور الضوء مع قدر متزايد من التحكم ليصل إلى كل جزء من الفيلم. وتلك الأشرطة الثلاثة بالأبيض والأسود يتم تحويلها بعد ذلك إلى مصفوفات، يتم صبغها وطباعتها مباشرة على شريط من السليولويد. ولقد صُنع ما يزيد على الألف بطريقة التكنيكلر ذات الثلاثة أشرطة منذ عام ١٩٣٤.

الفيلم الخام الملون

لم يكن متاحًا الحصول على فيلم خام ملون ومتماسك حتى نهاية الأربعينيات، فعند ذلك الوقت قدمت شركة كوداك الفيلم الخام السالب إيستمانكلر، والذى شهد عدة تغيرات فى تقنية التصوير، قللت جميعًا من تكاليف الإنتاج، وسهلت التلقائية والحركة خلال التصوير. فى هذا الفيلم لا تتم طباعة الفيلم بواسطة نقل الصبغة، لكن اللون متضمن فى طبقة المستحلب على الفيلم الخام الأصلى فى شكل كيماويات تتغير بواسطة تأثير الإضاءة، وكانت نسخ إيستمان أوضح بالفعل من نسخ التكنيكلر، برغم أن العين المجردة للمتفرج لم تكن تلحظ ذلك بسبب تأثير "التوضيح" للإشباع اللونى فى تكنيكلر. لقد أصبحت الكاميرات الآن أخف وزنًا وأكثر قدرة على الحركة، ولم يعد مطلوبًا الإضاءة القوية فى التصوير،

بل أصبح ممكنًا التصوير بالفيلم الملون فى الضوء المتاح، كما فعل المصور نيستور ألميندروس (١٩٣٠-١٩٩٢) فى فيلم إيريك رومير (ولد عام ١٩٢٠) "ركبة كلير" (١٩٧٠)، كما تم التخلص من القيود الشديدة فى تصميم الأزياء، والماكياج، والديكور، والإضاءة، لكن كان يجب تعريض هذا الفيلم الخام بحرص ودقة، وتحميضه بمزيد من العناية، وإلا فإن فيلم إيستمانكلر سوف يعطى على الشاشة نتائج أقل من تكنيكلر.

كانت بعض النتائج ضعيفة، بسبب الرغبة المبالية إلا فى تخفيض النفقات، حتى أن كوداك أصرت على أن تضع الشركات السينمائية اسمها هى ذاتها على العملية (كأن كوداك تتكر مسئوليتها عن هذه النتائج - المترجم)، وهكذا تأسست باتيكلر ووارنركلر. لكن الأكثر أهمية بالنسبة لجمهور السينما فى مرحلة لاحقة هو أن الأفلام التى تم تصويرها بطريقة إيستمانكلر (خاصة فى السبعينيات وما بعدها) كان لها عمر قصير جداً، لقد كان الشريط السالب صالحًا لنسخ حوالى مائة نسخة فقط، ولأن هذه النسخ تقل جودتها مع العرض فإن ألوانها كانت تزول إلى حد بعيد، لكن تلك العملية كانت أرخص، وجذابة بالتالى للمنتجين الذين كانوا قانعين بمنح النفقات الأعلى للنجوم والسيناريوهات. وعلى النقيض فإن الشريط السالب الأصلى لتكنيكلر كان بالأبيض والأسود، وهو يستخدم فقط لصنع المصفوفات التى تستخدم فى الطباعة، لذلك فإن نسخ تكنيكلر المصنوعة من الشريط السالب الأصلى تظل حادة وناصعة كما هى فى الأصل. أما أقراص دى فى دى المطبوعة من شريط إيستمانكلر الأصلى فقد جعلت من الممكن مشاهدة الأفلام رقميًا بعد أن كانت قد أصبحت فى شكلها الأصلى حائلة الألوان.

التأثير اللونى والفيلم الملون

مع نهاية الأربعينيات كانت هوليوود تواجه العديد من تهديدات شباك التذاكر: الوسيط الجديد للتليفزيون، وآثار مرسوم باراماونت (الاسم الشائع لقرار منع

الاحتكار الذى أصدرته المحكمة العليا، والذى أدى إلى تفكيك نظام الإستوديو)، بالإضافة إلى استجوابات "لجنة الكونجرس للنشاطات ضد الأمريكية" بالنسبة لمزاعم وجود "الحزب الشيوعى" داخل هوليوود، لذلك أصبحت تكنيكلر وتقنيات اللون الأخرى وسائل بيع حيوية، لتقدم للجمهور تجربة بصرية لا يمكن الحصول عليها خارج دار العرض السينمائى، وبالإضافة إلى حذاء دوروثى الأرجوانى فى "ساحر أووز"، يمكن للمرء أن يعدد عددًا لا يحصى من الأشياء الملونة التى لا تنسى على الشاشة: القرنفلة الحمراء مع جين كيلى فى باليه "أمريكى فى باريس" (١٩٥١)، والقرنفلة التى كان يضعها جايل جارسيا بيرنال بين أسنانه فى فيلم بيدرو ألمودوفار "تعليم سيئ" (٢٠٠٤)، وقطة ريبلى البرتقالية فى "كائنات فضائية" (١٩٧٩)، والغروب الذى يحدق فيه لوك سكاى ووكر عندما يصمم على المضى قدمًا لكى يواجه مستقبله فى "حرب النجوم" (١٩٧٧)، والأدخنة الحمراء التى تخرج من المدخنة فى فيلمْ أنطونيونى "الصحراء الحمراء" (١٩٦٤)، ومدينة الزمرد، وعينا بيتر أوتول الزرقاوان فى "لورانس العرب" (١٩٦٢)، والزهور القرمزية التى اشتراها روك هدسون لجين وايمان فى "وسواس عظيم" (دوجلاس سيرك، ١٩٥٤)، أو حوائط الفوشيا الساطعة فى فندق شاطئ ميامى فى "مكتوب على الريح" (سيرك، ١٩٥٦)، والفهد الوردى، إن اللون أيضًا يصف الناس، والمشاهد، واللحظات، مثل اللون البنى الداكن لناتالى وود عندما قام جون وين الشاحب، وجيفرى هانتر الأقل شحوبًا، باكتشافها فى "الباحثون" (١٩٩٤)، والجو البنفسجى فى وايومينج فى فيلم "شين" (١٩٥٣)، ومجموعة الألوان البنية المرهفة والثرية التى تصف مشهد الحب فى الصحراء فى فيلم "نقطة زابريسكى" (١٩٧٠)، والشقة الخضراء الساحرة فى فيلم بيرتولوتشى "الحالمون" (٢٠٠٣).

وبرغم أن تاريخ السينما قد تشكل بواسطة عدد كبير من المصورين السينمائيين الموهوبين بشكل استثنائى، (وهم يعملون مع فنانين لامعين من مصممى الديكور، والأزياء، وفنانى الماكياج، وفنيى الإضاءة، وجميعهم يتعاون بالضرورة لصنع اللون على الشاشة)، فإن قرار استخدام الفيلم الملون الخام

لتصوير فيلم لا يضمن أن اللون على الشاشة سوف يلعب دورًا مهمًا فى الفيلم. إن الفيلم الملون يمكن أن يفشل فى تحقيق تأثيره حتى لو تم تصويره باللون. إن الفيلم الخام الملون يضمن وجود ألوان على الشاشة، بالمعنى التقنى، وليس أكثر من ذلك، وعندما نبتعد عن الفيلم ونحاول أن نتذكره، فإننا كثيرًا ما لا نتذكر شيئًا أو مشهدًا أو نقطة تركيز كان اللون فيها يلعب دورًا مهمًا. وعلى سبيل المثال، فى فيلم جويل وإيثان كوين "دم بسيط" (١٩٨٤)، هناك لحظة واحدة عندما سال دم لزج، أحمر قانى، على الأرض. إن تلك لحظة لونية حقيقية فى فيلم ملون، لكنها اللحظة الوحيدة فى هذا الفيلم، برغم أنه تم تصويره كله بالألوان. لقد كان نيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩) مهندسًا معماريًا قبل أن يصبح سينمائيًا، وكان يرى العالم باعتباره شكلاً فى الفراغ، وهو فيلم "فتاة الحفل" (١٩٥٨) على سبيل المثال يجعل سيد تشاريس ترتدى فستانًا أحمر متلألئًا، ويجعلها تتمدد فى قلق - ولكن على نحو جميل - على امتداد أريكة من القطيفة البرتقالية، ليخلق التوتر فى القيم اللونية بين الفستان والأريكة تيارًا كهربيًا يضفى الطاقة على الفيلم كله.

هناك تطبيق مشابه - برغم أنه أكثر تكلفة نسبيًا - لهذه العملية نفسها فى مشهد طويل فى الفيلم بالأبيض والأسود "قائمة شيندلر" (ستيفن سبيلبيرج، ١٩٩٣). إن فتاة صغيرة ترتدى معطفًا أحمر وتتجول فى الشوارع فى مواجهة سلسلة متصاعدة من الفظائع النازية، وطوابير الجنود، وجو عام من اليأس الأسود. وفى النهاية، نراها ميتة، ومعظمها الأحمر يذكرنا بشكل قوى أنها كانت شخصًا متميزًا ومسيطرًا على بصرنا. إن التأثير هنا يتحقق من خلال التلوين الكمبيوترى كادرًا وراء كادر، باستخدام برنامج "الفوتوشوب" لتلوين المعطف وترك كل عناصر المشهد الأخرى، ليضل عناصر الفيلم فى تباين قوى، وبلا عاطفة، للأبيض والأسود. وعندما يستخدم الكمبيوتر بدلاً من التلوين اليدوى، فإنه يتحقق اتساق بين الكادرات، وجودة للون المستمر. وفى فيلم "بليزانتفيل" (١٩٩٨)، يُستخدم التلوين الكمبيوترى والطبع البصرى معًا، حتى يصبح من الممكن إدخال تدريجى للون فى أجزاء محددة من جو كله بالأبيض والأسود. وتأثير مزج اللون

مع الأبيض والأسود فى هذا الفيلم قد تعكس ما تم صنعه فى "ساحر أووز" عندما فتحت دوروثى باب منزلها الصغير، وخطت خارجه إلى أووز الملونة بأكملها بألوان التكنيكلر، ولكن فى "ساحر أووز" كان هناك فيلم أبيض وأسود ملون بلون السيبيا قد تم جمعه مع مشهد ملون بأكمله لتحقيق هذا التأثير المدهش.

وعند نهاية "قائمة شيندلر"، يقفز السرد إلى الأمام، إلى الزمن المعاصر فى إسرائيل، حيث يتجمع الناجون من الهولوكست الذين أنقذهم شيندلر فى القدس لكى يتذكروه. تم تصوير هذا المشهد باللون الكامل، ليجعل كل ما سبقه محايداً كأنه سجل تاريخى جاف، إنه مهم بالتأكيد كحقائق لكنه يخلو من اللون المثير لواقع "الحاضر". وفى الفيلم بالأبيض والأسود "سيارة الكاديلاك الذهبية" (١٩٥٦)، هناك تأثير مختلف يتحقق بتصوير مشهد الاستعراض فى الذروة باللون الكامل. إننا نسمع فقط طوال الفيلم ومن خلال الحوار عن "سيارة الكاديلاك الذهبية"، لكننا لم نرها مباشرة، وعند النهاية نرى جودى هوليداى وبول دوجلاس يركبان السيارة بينما تصيح الجماهير من حولهما. إن لون السيارة الذهبى يصبح أكثر قوة عندما نراها مباشرة باللون، لأن ذلك يدفعنا إلى المقارنة مع الأبيض والأسود حين سمعنا عنها فقط، وهذا التأثير يتحقق من خلال التقنية بالغة الأهمية للتكنيكلر.

بعض الأفلام الملونة المهمة

هناك استخدامات شهيرة للألوان، مثل سيمفونية سفين نيكفيست (ولد عام ١٩٢٢) للأحمر والأخضر فى فيلم "صرخات وهمسات" (إنجمار بيرجمان، ١٩٧٢، بألوان إيستمانكلر)، وألوان الغروب التى استخدمها نيكفيست فى "ماذا يأكل عنب جيلبيرت" (لاسيه هالستورم، ١٩٩٣)، وجان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠) الذى استخدم الألوان الأساسية جزءاً من التصميم الإيقاعى فى فيلم "عطلة نهاية الأسبوع" (من تصوير راوول كوتار بألوان إيستمانكلر، ١٩٦٧)،

والتأثيرات التى حققها المصور السينمائى جوردون ويليس (وعمل مع مصمم الديكور ميل بورف، ومنفذى الديكور ماريو مازولا ودانييل روبرت، ومصمم الأزياء جويل شوماخر، وفنان الماكياج فيرن بوشنر) فى فيلم "مشاهد داخلية" (وودى ألين، ١٩٧٨)، حيث يوجد جو برجوازى متناسق، ملطف، وحتى مقيد، يحتشد بالألوان البنية - الأزياء، والحوائط، والستائر، وألوان البشرة، والظلال، كل شىء - لتحدث مفاجأة بالانقطاع عن هذا الجو بعد انتحار الأم، مع ظهور صديقة جديدة للأب، ترتدى فستانًا قرمزيًا متفجرًا.

ولقد تم تصوير فيلم "مظلات شيربورج" (جاك ديمى، ١٩٦٤)، بألوان إيستمانكلر بواسطة جان رابييه (ولد عام ١٩٢٧ وتصميم بيرنار إيفيان. إن قرية شيربورج الصغيرة عبارة عن محلات وشقق صغيرة، وحوارى، وممرات، وجاراج. وفى كل مشهد تكون الحوائط مزينة بأنماط وتصميمات غريبة وذات ألوان مشبعة، تجمع فى الأغلب بين الأحمر والأصفر الزاهى مع ألوان خضراء، وأرجوانية، وبرتقالية، وتوركواز، زاهية أيضًا. إن هناك انطباعًا فى الصورة بأنك تشاهد محلاً مصنوعًا من الحلوى، يلائم تمامًا طابع الحدوتة فى القصة، وطابع الغناء فى الحوار، حيث إن كل كلمة مغناة بمصاحبة أوركسترالية. وفى المشهد الأخير، الذى يدور فى الليل ومع تساقط الثلوج فى الشتاء، فإن الألوان الحمراء والزرقاء والصفراء توضع فى الكادر على خلفية من سواد الليل، وتلك هى الألوان الوحيدة التى تبقى، حين يكتشف الحبيبان السابقان الواحد منهما الآخر مرة بعد أخرى بعد سنوات طويلة، ويدركان أنه لا يمكن استعادة ماضيهما. وفى الحقيقة أن الشاب قد أصبح مالكًا لمحطة وقود، حيث يتم تصويرهما لكى تبدو كأنها لعبة أطفال لجاراج عملاق. وفى فيلم "رجل السيدات" (جيرى لويس، ١٩٦١)، فإن تصميم الديكور لكل من روس بيلاه وهال بيريرا، وتنفيذه بواسطة سام كومر وجيمس باينى، وقام بتصويره بالتكنيكلر دابليو والاس كيللى، يصور منزلاً للإقامة الداخلية حيث الفتيات الصالحات للزواج يرتدين ملابس من تصميم إديث هيد، فى بيجامات بألوان الباستيل، ويقمن من النوم فى غرف تزخر بالألوان.

أما فيلم "عربة الفرقة الموسيقية" (فينسينت مينيللى، ١٩٥٣) فيحتوى على عدد من المشاهد الملونة الجذابة، خاصة نمرة فريد أستير الراقصة "ارسم ابتسامة على وجهك". وفى ديكور من تصميم بريستون إيمس، يقوم هارى جاكسون بالتصوير بكاميرا تكنيكلر، حيث يظهر أستير فى ألوان كاليدوسكوبية، وهو يرتدى حلة رمادية فاتحة وجوارب زرقاء، يرقص مبعداً المشكلات عن نفسه، مع ماسح أحذية يرتدى قميصًا أخضر من هاواى، وجوارب فوشيا فاقعة. وفى النمرة الشهيرة "الرقص فى الظلام"، يرقص الثنائى أستير وسيد تشاريس فى ملابس بيضاء أنيقة، على خلفية حديقة سنترال بارك الخضراء الزرقاء، فى ضوء الشفق، وعلى موسيقى آرثر شوارتز، بينما يقوم لون المكان - وهو ليس حقيقيًا تمامًا ولا مصطنعًا تمامًا - يجذبنا إلى حلم يقظة مسترخٍ. وفى لحظة أخاذة نرى الحصان وهو يجر عربتهما فى هذا المكان، ويتوقف ليشرب من النافورة الماء المائل إلى اللون الأخضر، لون الأحلام ذى البهاء الخاص.

انظر أيضاً

"التصوير السينمائى"، "الإضاءة"، "التكنولوجيا".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Balio, Tino. *Grand Design: Hollywood as Modern Business Enterprise, 1930–1939.* Berkeley: University of California Press, 1995.

Bowser, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907–1915.* Berkeley: University of California Press, 1990.

Buscombe, Edward. "Sound and Color." In *Movies and Methods: An Anthology,* Vol. 2, edited by Bill Nichols, 83–91. Berkeley: University of California Press, 1985.

Fielding, Raymond. *The Technique of Special Effects Cinematography.* New York: Hastings House, 1968.

Gunning, Tom. "Systematizing the Electric Message: Narrative Form, Gender, and Modernity in *The Lonedale Operator.*" In

American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices, edited by Charlie Keil and Shelley Stamp, 15–50. Berkeley: University of California Press, 2004.

Haines, Richard W. *Technicolor Movies: The History of Dye Transfer Printing*. Jefferson, NC: McFarland, 1993.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Winston, Brian. "A Whole Technology of Dyeing." *Daedalus* 114, no. 4 (Fall 1985): 105–123.

كتب هذا الفصل

موراي بوميرانس

هيربرت توماس كالموس

(ولد فى بوسطن، ماساشوسيتس، ٩ نوفمبر ١٨٨١، وتوفى فى ١١ يوليو ١٩٦٣)

هيربرت توماس كالموس هو المؤسس الأساسى لشركة تكنيكلر، وهو من أهم الذين أسهموا فى تطوير السينما. ومثل عدد قليل من المخترعين التكنولوجيين، عاش كالموس حياة تجمع بين أحداث عاصفة وتحقيق النجاح فى مجاله، وكان مؤثرًا فى جذب المستثمرين والشركات الهووليودية، بعقله الباحث المبدع المتسم بصبغة علمية أصيلة، وبدون إصرار كالموس ورؤيته، بالإضافة إلى فطنته العملية، فإن قيام صناعة السينما بتبنى تقنية الأشرطة الثلاثة لتصوير الأفلام باللون الكامل كان سيتأخر بالتأكيد. لقد أصبح اسمه مرادفًا لتقنية التكنيكلر، وغير مجرى تاريخ السينما. ومثلما حدث مع الصوت، فإن اللون تطلب مراجعة دقيقة لكل مراحل صناعة الفيلم، لكن ما تحدى عزيمة كالموس وشركته كان الحاجة لتطوير العملية حتى تبدأ هوليوود فى التحول إلى الأفلام الملونة، وهى فترة استمرت نحوًا من ثلاثة عقود.

أصبح كالموس يتيمًا فى طفولته، وشق طريقه فى ومن خلال معهد ماساشوسيتس للتكنولوجيا، حيث التقى مع طالب الفيزياء الوحيد بالمعهد، دانييل كومستوك، الذى سوف يصبح شريكه فى الشركة. وبعد تخرجهما من المعهد فى عام ١٩٠٦، حصل الاثنان على الدكتوراه من أوربا، ثم عادا إلى الولايات المتحدة. وبين عامى ١٩١٠ و ١٩١٥ عمل كالموس فى جامعة كوين فى كندا، حيث قام بأول أبحاثه فى عملية التكنيكلر. وفى عام ١٩١٢ انضم إليهما دابليو بيرتون ويسكوت الذى كان يقدره كالموس بأنه "عبقرية هندسية"، وبدأ

الثلاثة شركة تدعى "كالموس، كومستوك، وويسكوت" (KCW) ، والتى ابتكرت العديد من الاختراعات المربحة، لكن سرعان ما أصبحت التكنيكلر هى مركز اهتمامهم الوحيد.

وحصلت الشركة فى عام ١٩١٥ على حق اختراع (أساسًا فى المعدات الخاصة بالتصوير والعرض بالألوان) لأول عملية تكنيكلر. وخلال عامين كانوا يصورون أول أفلامهم الملونة "الخليج بيننا" (١٩١٧)، بكاميرا تكنيكلر خاصة تستخدم فصل الشعاع لتعريض شريطين فى وقت واحد، أحدهما حساس للطيف الأخضر والآخر للطيف الأحمر، لكن العملية كانت غير دقيقة ومكلفة، وتطورت حتى عملية التكنيكلر الرابعة، التى حصلوا على حق اختراعها فى عام ١٩٣٥، والتى كانت ناجحة. كانت عملية تكنيكلر ذات ثلاثة أشرطة، واستخدمت بنجاح هائل فى فيلم "ساحر أووز" (١٩٣٩) و"ذهب مع الريح" (١٩٣٩). وفى وقت لاحق، وبعد ابتكار عملية العبوة الواحدة، والتى يمكن أن تصور بشريط واحد، بكاميرا أبيض وأسود، احتكرت تكنيكلر السوق، وبدأت تحول الصناعة الكامل إلى اللون.

ومن بين المؤسسين الثلاثة، كان كالموس هو الوحيد الذى شهد أكثر فترات نجاح وربح التكنيكلر، برغم سلسلة من القضايا الشهيرة التى رفعتها زوجته السابقة ناتالى كالموس، والتى كانت شريكته بالأسهم فى الشركة طوال عقود.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Cardiff, Jack. *The Magic Hour*. London, Boston: Faber and Faber, 1996.

Neale, Stephen. *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.

درو تود

شركة كولومبيا

Columbia

لم يكن صعود شركة كولومبيا بيكتشرز إلى الشهرة فى هوليوود متوقعًا، تمامًا مثل حبكات أفلام فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، وفى الحقيقة أن سلسلة من أفلام كابرا الناجحة هى التى ساعدت على صعود كولومبيا، وليس هناك شركة سينمائية أخرى اعتمدت ـ مثل كولومبيا ـ فى سنواتها الأولى على مواهب وعطاء فنان سينمائى واحد، كما وضعت أفلام كابرا الناجحة الأولى كولومبيا على خريطة صناعة السينما فى أواخر العشرينيات، ثم جاءت كوميدياته فى فترة الكساد الكبير، مثل "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤) و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩) لتحدد أسلوب الشركة، وتضمن لها مكانتها بين قوى الشركات الكبرى، واستمرت كولومبيا فى الازدهار بعد رحيل كابرا عنها فى عام ١٩٣٩، ويرجع أكثر الفضل فى ذلك إلى مواهب رجل واحد أيضًا، هو هارى كون (١٨٩١-١٩٥٨)، والذى كان كابرا يكرهه، كما كان غير محبوب على نطاق واسع بسبب نزعته المادية وميله إلى ممارسة قبضة قوية، وفى الحقيقة أن كون كان متفردًا بين أساطين الصناعة، لأنه كان رئيس الشركة التى يملكها، وكان يدير العمل بينما يشرف على الإنتاج فى مصنع هوليوودى هو بالتأكيد أكثر تواضعًا من غيره من الشركات الأخرى.

قاد كون النمو المطرد للشركة، وشكل الحصاد الكلى منذ تأسيسها حتى وفاته فى عام ١٩٥٨، ليحقق الأرباح كل عام، وهو إنجاز استثنائى فى ضوء فترة الكساد التى مرت بها هوليوود، وآلام فترة ما بعد الحرب. وفى الحقيقة أن كولومبيا

تمتعت بنجاحها الأكبر فى فترة ما بعد الحرب، لتكمل علامتها التجارية فى أفلام "سكروبول" الكوميدية (التى تعتمد على براعة الحوار وانقلابات الحبكة ـ المترجم)، بأفلام درامية ممتازة مثل "كل رجال الملك" (١٩٤٩) و"من هنا إلى الأبدية" (١٩٥٣) و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤) و"جسر على نهر كواى" (١٩٥٧)، والتى حققت نجاحًا كبيرًا، وجعلت كولومبيا تفوز بأربع جوائز أوسكار لأفضل فيلم، فى أقل من عقد واحد. وكان نجاح كولومبيا فى فترة ما بعد الحرب يعود إلى استجابتها السريعة والحكيمة لعدد من التحديات التى واجهت الصناعة، مثل ظهور الإنتاج المستقل، وميل الفنانين إلى العمل بالقطعة (بدلاً من عقود الاحتكار مع الشركات ـ المترجم)، والتصوير فى المواقع الحقيقية، بالإضافة إلى ظهور التليفزيون التجارى فى تلك الفترة. واستمر انفتاح كولومبيا على التغيرات فى الصناعة بعد وفاة كون، عندما أخذت مجازفات أكبر مما كانت تأخذه أيام كون، وصعدت إلى ذرى غير مسبوقة، كما عانت أيضًا انحدارات شديدة القسوة. لقد تلاشى أسلوبها المميز شيئًا فشيئًا مع ظهور "هوليوود الجديدة"، لكن كولومبيا حافظت على استقلالها الذاتى كشركة لفترة أطول مما استطاعته معظم الشركات الأخرى، ثم خضعت مؤخرًا للاندماج فى الثمانينيات، أولاً فى اندماج انتهى بالفشل مع شركة كوكاكولا، ثم فى تحالف تاريخى بين "المكونات والبرامج" مع شركة سونى، وهو التحالف الذى يشكل علامة فاصلة فى تاريخ هوليوود الحديث.

نهوض شركة كولومبيا بيكتشرز

بدأت شركة كولومبيا حياتها فى عام ١٩٢٠، تحت اسم "شركة مبيعات سى بى سى السينمائية"، وهى شركة متواضعة متخصصة فى "الموضوعات القصيرة"، وأسسها جاك كون، وجو برانت، وهارى كون، وكانوا قبل تأسيس "سى بى سى" يعملون فى شركة يونيفرسال، برانت وجاك كون فى مكتب نيويورك، وهارى ـ الشقيق الأصغر لجاك ـ فى الساحل الغربى فى مصنع يونيفرسال الضخم. وأسس الثلاثة "سى بى سى" (الحروف مأخوذة من الحروف الأولى لأسمائهم كون.

ـ برانت ـ كون)، وبدأوا بمائة ألف دولار كقرض من "بنك أوف إيتالى"، والموجود فى كاليفورنيا، وكان يديره إيه إتش، وإيه بى جانينى، وكان هذا البنك حيويًا فى تطور شركة كولومبيا. أدار برانت وجاك كون شركة "سى بى سى"، والقيام بالمبيعات فى نيويورك، بينما كان هارى يشرف على الإنتاج فى هوليوود فيما عرف باسم "خط الفقر"، الذى كان على هيئة مكاتب رخيصة مؤجرة على طول مجمع سكنى، كما كان يشرف على إستوديوهات مؤقتة فى "بيتشوود داريف" بين صانسيت بوليفارد وشارع النافورة.

كانت منتجات شركة "سى بى سى" ذات البكرة الواحدة أو البكرتين تحقق مبيعات جيدة، وبدأت الشركة فى عام ١٩٢٢ فى إنتاج أفلام روائية طويلة منخفضة الميزانية تباع إلى موزعين لهم حق الاستغلال التجارى فى الولايات. كانت هذه البرامج رخيصة الثمن تباع جيدًا، مما أقنع برانت والأخوين كون بترقية العمل وتطويره. وفى يناير ١٩٢٤ قاموا بتحويل "سى بى سى" إلى "كولومبيا بيكتشرز"، وانتقلوا إلى مكاتب جديدة فى نيويورك، وتوسعوا فى مصنع هوليوود، وظل برانت وجاك كون فى نيويورك كرئيس ونائب رئيس مسئول عن المبيعات، بينما أدار هارى الإستوديو كنائب رئيس مسئول عن الإنتاج. واستمرت كولومبيا فى التوسع فى السنوات التالية، وطورت نظام التوزيع فى أنحاء أمريكا، وأخذت تضم نشاطات "خط الفقر" واحدًا بعد الآخر حتى شملت معظم المبانى التى تقع بين صانسيت، وبيتشوود، والنافورة، وشارع جاور، ومن هنا جاء اسم هذا المكان "وادى جاور". وأخذت كولومبيا تنتج بسرعة برامج منخفضة الجودة بأسعار لا تقارن خلال أواخر السينما الصامتة، كان معظمها من إخراج ريفز (بريزى) إيسون (١٨٨٦-١٩٥٦) وجورج بى سايتز (١٨٨٨-١٩٤٤)، لكن لم يكن أى منها ذا أهمية أو صالحًا للعرض فى دور العرض الأولى.

وبدأت خطوط كولومبيا فى التغير فى أواخر عام ١٩٢٧ مع وصول فرانك كابرا، الذى وظفه مدير الإستوديو سام بريسكين (١٨٩٦-١٩٦٨)، ليكتب ويخرج الفيلم الروائى الطويل المتواضع "ذلك الشىء المحدد" (١٩٢٨). كان عمر كابرا

ثلاثين عامًا (أصغر من هارى كون بست سنوات)، وكان يمتلك تجربة معقولة باعتباره كاتبًا ومخرجًا، خاصة فى العديد من كوميديات هارى لانجدون الصامتة للمنتج ماك سينيت (١٨٨٠-١٩٦٠). وسرعان ما حقق كابرا نجاحًا فى كولومبيا، ليخرج خمسة أفلام فى أقل من عام، واختاره كون للمشروع الأكثر طموحًا للشركة حتى ذلك الحين، وهو فيلم "الغواصة" (١٩٢٨)، وهو دراما أكشن اشترك فى بطولته جاك هولت (١٨٨٨-١٩٥١) ورالف جريفز (١٩٠٠-١٩٧٧)، وكان يتضمن تصويرًا تحت الماء، ومؤثرات بصرية، وكان الأول فى استخدام كولومبيا للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية. عُرض الفيلم لأول مرة فى برودواى، وهو حدث نادر بالنسبة لكولومبيا، وحقق نجاحًا معقولاً وعزز مكانة كابرا باعتباره المخرج الأول لدى الشركة. ثم أخرج فيلمًا آخر ناجحًا مع هولت وجريفز، وهو "الطيران" (١٩٢٩)، بالإضافة إلى أول فيلم ناطق بأكمله لكولومبيا، وهو "علاقة دونوفان الغرامية" (١٩٢٩). فى تلك الفترة كان كون يمتدح باستمرار هذا المخرج النجم عندما يتحدث للصحافة السينمائية، ليعلن أن "كابرا لن يصنع إلا" "أفلامًا خاصة" لشركة كولومبيا من الآن فصاعدًا.

وبرغم أن كولومبيا كانت حتى عام ١٩٢٩ إستوديو صغيرًا، فقد حققت أسهمًا آنذاك ارتفاعًا يقترب من القوى الهووليودية الكبرى. وفى عام ١٩٣٠، فى ذروة تزايد الأفلام الناطقة، وبعد عام واحد من إصدار أسهمها فى بورصة نيويورك، كانت أصول كولومبيا هى ٥,٨ مليون دولار، وهى أصول صغيرة إلى جوار الشركات الكبرى مثل باراماونت (٣٠٦ ملايين)، وإخوان وارنر (٢٣٠ مليونًا)، و"إم جى إم" (١٢٨ مليونًا). وحتى شركة يونيفرسال التى كانت مثل كولومبيا لا تملك سلسلة من دور العرض، فقد كانت أصولها (١٧ مليونًا) أكبر بسبب قيمة مصنع يونيفرسال سيتى، وعلاوة على ذلك فإن كمية منتجات كولومبيا وجودتها لم تكونا إلا - نادرًا - على مستوى عطاء الشركات الأخرى، والتى كانت تنتج من خمسين إلى ستين فيلمًا كل عام فى عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠، كان عشرة منها على الأقل بميزانية نصف مليون دولار أو أكثر، وحتى يونيفرسال بأصولها القليلة، كانت

تنتج حوالى أربعين فيلمًا كل عام، بما فيها أفلام مهمة مثل "برودواى" (١٩٢٩) وكل شىء هادئ على الجبهة الغربية" (١٩٣٠)، وكل منها بميزانية تزيد على المليون دولار. فى هذا الوقت كانت كولومبيا تنتج حوالى عشرين فيلمًا كل عام فى عامى ١٩٢٩ و ١٩٣٠، بميزانية بين ٥٠ و١٥٠ ألف دولار لكل فيلم، وفى أحيان قليلة تصل الميزانية إلى ٢٠٠ ألف دولار.

وعندما تأثرت صناعة السينما بالكساد الكبير فى عام ١٩٣١، وجدت كولومبيا نفسها فجأة فى وضع أفضل من منافسيها لأسباب ثلاثة رئيسية: لأنها أولاً لم تكن تمتلك دور عرض، لذلك لم تكن مكبلة بقيود أقساط الرهن العقارى، وثانيًا لأن أسلوب هارى كون الاستبدادى، ذا القبضة القوية فى الإدارة، كان يناسب تمامًا مناخ الكساد الاقتصادى، وثالثًا فإن العطاء المستمر فى صنع برامج حرف (ب)، والمسلسلات، والأفلام القصيرة، مع أفلام حرف (أ) فى بعض الأحيان، و"الأفلام الخاصة" التى يخرجها كابرا، هذا العطاء كان يناسب تمامًا ميل فترة الكساد للعروض التى تتضمن فيلمين فى برنامج واحد أو البرامج التى تمتد طوال المساء (العرض المستمر). وهكذا أثمر إنتاج كولومبيا وسياستها التسويقية خلال الثلاثينيات، لتحقق ربحًا عامًا بعد عام، وزادت أصولها إلى ١٥,٩ مليون دولار فى عام ١٩٤٠، وهو إنجاز استثنائى لم تحققه سوى شركة "إم جى إم".

كابرا، وكون، وأسلوب كولومبيا الخاص

كان العامل الرئيسى فى صعود شركة كولومبيا خلال فترة الكساد، وتطور أسلوبها السينمائى المميز، هو بلا جدال السلسلة المتميزة للأفلام الناجحة التى أخرجها كابرا، خاصة "شقراء بلاتينية" (١٩٣١)، و"المرأة المعجزة" (١٩٣١)، و"جنون أمريكى" (١٩٣٢)، و"سيدة ليوم واحد" (١٩٣٣)، و"حدث ذات ليلة" (١٩٣٤)، و"مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، و"لا يمكن أن تأخذها معك" (١٩٣٨)، و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩). حققت كل هذه الأفلام

أرباحًا لشركة كولومبيا، لتغير أخيرًا وصمة "خط الفقر" التى التصقت بها خلال الثلاثينيات، كما حققت هذه الأفلام اهتمامًا نقديًا أيضًا. لقد استطاعت أفلام كابرا أن تحصل على ستة ترشيحات أوسكار لأفضل فيلم، وخمسة ترشيحات لأفضل مخرج، وفاز كل من "حدث ذات ليلة" و"لا يمكن أن تأخذها معك" بجائزة أفضل فيلم، كما فاز كابرا بجائزة أفضل مخرج ثلاث مرات خلال خمس سنوات (١٩٣٤، ١٩٣٦، ١٩٣٨) وهو ما لم يحدث طوال تاريخ السينما مع مخرج آخر.

كما كان مهمًا أيضًا بالنسبة لانطلاقة كولومبيا، هارى كون الذى تزايدت سلطته على الإستوديو - وعلى الشركة بشكل عام - بشكل كبير فى عام ١٩٣٢، عندما انتصر على جو برانت وشقيقه الأكبر جاك بالنسبة للتحكم فى الشركة، وذلك بفضل الدعم غير المتوقع من إيه إتش جانينى من "بنك أوف أمريكا" (اسم البنك الجديد). أعقب ذلك أن برانت باع نصيبه فى كولومبيا، وتولى هارى رئاسة الشركة، وقام بتعيين جاك نائب رئيس وأمينًا للصندوق. اختار هارى أن يبقى فى هوليوود، ليصبح الرئيس الوحيد لشركة سينمائية كبرى يدير الشركة بينما يشرف على الإنتاج فى مصنع هوليوود. لقد كان كون هو أقل مديرى الشركات فى هوليوود "إبداعًا"، لكن كان الأكثر انخراطًا فى العمليات اليومية للإنتاج. وعلاوة على ذلك فضَّل أن يبقى على كولومبيا فى "وادى جاور" المتداعى للسقوط، ليس فقط لخفض النفقات، ولكن لكى يحافظ أيضًا على قربه الشخصى من كل مراحل الإنتاج.

كان الاستثناء لسيطرة كون هو ما يسمى وحدة كابرا، ففيها اعتمد كون على سام بريسكين، نائب رئيس الشركة ومدير الإستوديو، الذى اعتبره كابرا "مدير وحدته"، والمسئول الوحيد عن كل "تفاصيل الإنتاج". وكان المتعاون الإبداعى الرئيسى لكابرا هو الكاتب روبرت ريسكين (١٨٩٧-١٩٥٥) الذى وقع عقدًا مع كولومبيا فى عام ١٩٣١، وبعد أن شارك فى "المرأة المعجزة" و"الشقراء البلاتينية" أصبح هو المتعاون الوحيد مع كابرا فى "جنون أمريكى"، وفى سبعة من أفلام كابرا الثمانية التالية أيضًا. لقد كان تعاونهما نموذجيًا: حوار ريسكين السلس

السريع كأنه طلقات الرصاص، والشخصيات على طريقة رانيون (ألفريد ديمون رانيون، كانت قصصًا قصيرة كوميدية عن برودواى والعالم السفلى فى نيويورك - المترجم)، والحبكات المبنية جيدًا، وإيقاع كابرا الرشيق، وعبقريته فى مزج الفكاهة اللفظية والبصرية والحركية، وبراعته فى إدارة الممثلين. ومن بين الشخصيات المهمة الأخرى فى وحدة كابرا، مدير التصوير جو ووكر (١٨٩٢-١٩٨٥) الذى صور كل أفلام كابرا خلال الثلاثينيات، والمونتير جين هافليك (١٨٩٤-١٩٥٩) ومصمم المناظر ستيفن جوسون (١٨٨٩-١٩٧٣).

أما عن اختيار الممثلين لأفلام كابرا، ولكل أفلام حرف (أ) من كولومبيا، فكان مسألة أكثر تعقيدًا، فى ضوء مجموعة الممثلين الثابتة الضئيلة لدى الشركة. وكانت أفلام كابرا تضم نجمًا (أو نجمة) بالقطعة، أو مستعارًا من شركة أخرى، مع نجم (أو نجمة) من شبه المعتادين على التعامل مع كولومبيا، ومنذ منتصف الثلاثينيات وما بعدها، عمل كابرا فى معظم الأحيان مع نجوم من "الخارج" مثل جارى كوبر (١٩٠١-١٩٦١) أو جيمس ستيوارت (١٩٠٨-١٩٩٧)، ليمثلوا أمام إما جين آرثر (١٩٠٠-١٩٩١) أو باربرا ستانويك (١٩٠٧-١٩٩٠)، اللتين كانتا لديهما تعاقدات غير قاصرة على كولومبيا وحدها. وأيًا ما كان البطل والبطلة، فإن هذا الاشتراك فى البطولة يمثل ما أصبح أساسيًا فى أنماط كابرا السينمائية: المرأة صاحبة المهنة الناجحة، التى تتسم بسرعة البديهة، والعدوانية، والكلام السريع، والرجل الهادئ، الذى لا يميل إلى الظهور، قليل الكلام، والذى لا يستطيع التعامل مع محتال المدينة، لكنه قادر فى النهاية على القيام بالفعل البطولى فى الوقت المناسب، وأفلام كابرا الكوميدية تدور عادة حول بطل رجل، ذى فهم للعالم، وقيم مرتبطة بالعائلة، مما يضعه على طرف نقيض من بطلة مفعمة بالنشاط، بالإضافة إلى بعض القوى السياسية أو الصناعية الحاقدة أيضًا، لكن البطل ينتصر - بالطبع - فى النهاية، ليعكس عالمًا حيث التناقض الجنسى، والصراعات الأيديولوجية العميقة، يمكن حلها.

ولكن يضمن كون تدفقًا كافيًا لمنتج يعرض فى دور العرض لأول مرة، قام بتصوير سلسلة من القصص الرومانسية الأوبرالية من بطولة السوبرانو جريس مور (١٨٩٨-١٩٤٧)، النجمة السابقة فى برودواى أوبرا متروبوليتان، والتى قامت ببطولة فيلم ناجح هو "ليلة واحدة من الحب" (١٩٣٤)، والذى أسس نمطًا من مشروعات أفلام العرض الأول فى الولايات المتحدة وأوربا، سوف يتكرر مع "حبنى إلى الأبد" (١٩٣٥)، و"الملك يتنازل عن العرش" (١٩٣٦)، و"عندما تكون عاشقًا" (١٩٣٧). والأكثر أهمية بالنسبة لحظوظ شركة كولومبيا فى فترة الكساد هو قرار كون زيادة حصيلة كولومبيا من الأفلام الكوميدية وترقيتها، عندما نجحت أفلام كابرا الكوميدية من نوعية الأسكروبول". وتجسدت هذه النزعة فى "القرن العشرون" (١٩٣٤)، وهو كوميديا مجنونة من إخراج هوارد هوكس (١٨٩٦-١٩٧٧) واشترك فى كتابة السيناريو بين هيشت وتشارلز ماكارثر، ومن بطولة جون باريمور (١٨٨٢-١٩٤٢) فى دور المخرج الكهل المستبد فى برودواى، وكارول لومابرد (١٩٠٨-١٩٤٢) فى دور بطلة الفرقة السابقة، والتى تكون فى طريقها إلى هوليوود بحثًا عن حياة سينمائية برغم اعتراضه الشديد، وأدى نجاح هذا الفيلم إلى فيلمين كوميديين فى عام ١٩٣٥: "كل المدينة تتحدث" من إخراج جون فورد (١٨٩٤-١٩٧٣)، واشترك فى بطولته إدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) وجين آرثر، و"تزوجت رئيسها فى العمل" من إخراج جريجورى لاكافا (١٨٩٢-١٩٥٢) وبطولة ميلفين دوجلاس (١٩٠١-١٩٨١) وكلوديت كولبير (١٩٠٣-١٩٩٦)؛ وعزز الفيلمان الاتجاه إلى الكوميديا الرومانسية من إخراج مخرج من خارج الشركة، ونجم من خارجها أيضًا، ويشترك فى البطولة إحدى نجمات الشركة الجميلات الصاعدات.

واستمر هذا الاتجاه مع "تيودورا تصاب بالهياج" (١٩٣٦)، و"الحقيقة المفزعة" (١٩٣٧)، و"إجازة" (١٩٣٨)، و"الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩)، وكلها - مثل أفلام فورد ولاكافا الناجحة - مكتوبة بواسطة الكتاب الممتازين لدى الشركة، مثل جو سويرلينج (١٨٩٣-١٩٦٤)، وروبرت ريسكين، وسيدنى بوشمان (١٩٠٢-

١٩٧٥)، الذين لم يكونوا يكتفون بالكتابة فقط، بل يشرفون أيضًا على الإنتاج بشكل رسمى، وقد أثبتوا بهذا العمل المزدوج كفاءة أكبر من قسوة هارى كون فى التعامل مع الفنانين من خارج كولومبيا، كما أنهم كانوا يفهمون كيف يقومون بإعادة صياغة مكونات "لمسة كابرا"، أى ذلك المزيج المميز لرومانسية كوميديا "الأسكروبول"، والكوميديا الذكية المعاصرة المتضمنة بعدًا اجتماعيًا، ليخرج هذه الأفلام مخرجون مثل هوكس، وجورج كيوكر (١٨٩٩-١٩٨٣)، وليو ماكارى (١٨٩٨-١٩٦٩). وحققت هذه الكوميديات نجاحًا تجاريًا ونقديًا، وفى الحقيقة أن فيلم "الحقيقة المفزعة" حصل على عدد أكبر من ترشيحات الأوسكار، من بينها أفضل فيلم، وأفضل مخرج (ماكارى)، وأفضل ممثلة (إيرين دون)، وحقق إيرادات أعلى من "الأفق المفقود" (١٩٣٧)، الذى كان أكثر أعمال كابرا طموحًا حتى ذلك الحين.

وفى عام ١٩٣٩ قرر كابرا أن يرحل عن كولومبيا بعد أن حقق هذه النجاحات المتلاحقة، "لا يمكن أن تأخذها معك" و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن"، فقد كان متعطشًا ليجرب حظه باعتباره منتجًا ومخرجًا مستقلاً (مع ريسكين كشريك)، ولينهى صراعاته مع هارى كون. ووقّع كابرا صفقة مريحة لفيلم واحد مع شركة إخوان وارنر لفيلم "قابل جون دو" (١٩٤١)، والذى أعطاه سلطة إبداعية كبيرة فى صنعته. لكن الفيلم جاء مخيبًا للآمال، وبدأ فترة من الاضطراب سوف تنهى حياة كابرا المهنية فى أواخر الأربعينيات، ويثبت أن كابرا كان "مؤلف إستوديو" شديد البراعة، تتناسب مواهبه مع المصادر التى كان يفرضها هارى كون وشركة كولومبيا.

زمن الحرب، وفترة ما بعد الحرب

كادت شركة كولومبيا ألا تلاحظ أن كابرا رحل عنها بسبب اندلاع الحرب. ومثل يونيفرسال، ويونايتد أرتيستس، فإن اتجاه كولومبيا فى زمن الحرب أقل درامية من الشركات الخمس الكبرى التى كانت تمتلك سلاسل دور العرض، لكن

كولومبيا كانت قادرة على الحفاظ على الأرباح التى كانت تجنيها فى ذروة فترة كابرا، وتزيد الإيرادات بشكل كبير، وهو ما ساعد كون على زيادة حصيلة أفلام حرف (أ)، وتحسين قيم الإنتاج (خاصة فى استخدام تقنية تكنيكلر)، وتوسيع قائمة النجوم المتعاقد معهم، واستمرت كولومبيا فى إنتاج ما اشتهرت به من أفلام الكوميديا الرومانسية، فقد أعقبت رحيل كابرا بفيلمين ناجحين من إخراج هوكس: "الملائكة فقط لهم أجنحة"، و"الفتاة مساعدته" (١٩٤٠)، وكلاهما من بطولة كارى جرانت (١٩٠٤-١٩٨٦)، واشترك معه فى بطولة الفيلم الأول جين آرثر، والثانى روزاليند راسيل (١٩٠٧-١٩٧٦)، وكلتاهما من المتعاقدين مع كولومبيا، وقامت ريتا هيوارث (١٩١٨-١٩٨٧) بدور مساعد فى الفيلم الأول، لتظهر نجمة فى سلسلة من الأفلام الموسيقية الناجحة، مع النجم فريد أستير (١٨٩٩-١٩٨٧) فى "لن تكون غنيًا قط" (١٩٤١)، و"لم تكن أجمل من ذلك أبدًا" (١٩٤٢)، ومع جين كيلى فى "فتاة الغلاف" (١٩٤٤). كما أنتجت كولومبيا أيضًا سلسلة مستمرة من أفلام الحرب، سواء عن الجبهة الداخلية أو دراما المواقع الحربية، بما فى ذلك أفلام حرف (أ) مثل "صحارى" (١٩٤٣)، من بطولة همفرى بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) (الذى استعارته كولومبيا من وارنر)، لكن معظم هذه الأفلام كانت من نوعية الميزانية الضئيلة.

وازدهرت أفلام كولومبيا من نوعية حرف (ب) خلال الحرب، فصنعت على عجل سلاسل "الذئب المتوحد"، و"شقراء"، و"بوسطن بلاكى"، والمقتبسة عن الراديو وسلاسل القصص المصورة، مثل "الظل"، و"بريندا ستار"، و"تيرى والقراصنة"، كما صنعت أفلام كوميدية قصيرة من بطولة "البلهاء الثلاثة"، باستر كيتون، وتشارلز تشيز، وهارى لانجدون، وكانت البرامج التى تضم أفلام الويسترن تشكل ما يقرب من نصف ما تنتجه الشركة من أفلام حرف (ب) خلال فترة الحرب، وحوالى ثلاثين فى المائة من مجمل أفلام كولومبيا (١٥٩ من ٥٠٣ أفلام). وكانت معظم هذه الأفلام بين ٥٥ و ٥٧ دقيقة، ومن بطولة تشارلز ستاريت (١٩٠٣-١٩٨٦)، فقد كان يمثل فى سبعة أو ثمانية أفلام حرف (ب) من

نمط الويسترن كل عام منذ منتصف الثلاثينيات حتى بداية الخمسينيات، بما فى ذلك حوالى سبعة وستين فيلمًا عن شخصية دوانجو كيد، كما أنتجت كولومبيا أيضًا فيلم ويسترن حرف (أ) هو "أريزونا" (١٩٤٠)، من بطولة النجم الصاعد ويليام هولدوين (١٩١٨-١٩٨١)، ثم "الخارجون على القانون على الحدود" (١٩٤٣) بطولة جلين فورد (ولد عام ١٩١٦)، وكان أول أفلام الشركة بتقنية التكنيكلر.

ومع نهاية الحرب، كان لدى كولومبيا قائمة ثابتة ومتكاملة من النجوم المتعاقدين معها من كل المجالات، بمن فيهم نجوم التمثيل مثل ريتا هيوارث، وراسيل، وهولدوين، وجلين فورد، والمصورون السينمائيون مثل رودولف ماتيه (١٨٩٨-١٩٦٤) وبيرنيت جافى (١٩٠٥-١٩٨٣)، ومصممو المناظر مثل ستيفن جوسون، وكارى أوديل (١٩١٠-١٩٨٨)، ورودولف ستيرناد، والمونتيرون مثل جين هافليك، وفيولا لورانس (١٨٩٤-١٩٧٣)، والموسيقيون مثل موريس ستولوف (١٨٩٨- ١٩٨٠)، والكتاب مثل سيدنى بوشمان، وفيرجينيا فان أب (١٩٠٢-١٩٧٠). واستمر كون فى الاعتماد المكثف على مخرجين من خارج الشركة لأفلام حرف (أ)، بالإضافة أيضًا إلى المخرجين المتعاقد معهم، مثل تشارلز فيدور (١٩٠٠-١٩٥٩)، وألفريد جرين (١٨٨٩-١٩٦٠)، وهنرى ليفين (١٩٠٩-١٩٨٠)، لإخراج المشروعات المتميزة. وكان التوسع فى قائمة المواهب التى تعاقدت معهم كولومبيا يعنى مزيدًا من أفلام حرف (أ) التى تنتجها الشركة، وهو فيلم نوار كلاسيكى من بطولة جلين فورد وريتا هيوارث، و"قصة جولسون"، وهو فيلم سيرة حياة من بطولة ممثل الشخصيات المعروف على نطاق ضيق لارى باركس (١٩١٤-١٩٧٥). تم صنع هذين الفيلمين فى عام ١٩٤٦، ليؤسسا طابع النجاح المستمر فى فترة ما بعد الحرب، وبعد سنوات من تحقيق أرقام قياسية فى عام ١٩٤٦ و١٩٤٧، نجحت كولومبيا فى الاستمرار بينما تداعت حظوظ هوليوود، وذلك بسبب فيلمين حققا نجاحًا هائلاً فى عام ١٩٤٩، هما "جولسون يغنى مرة أخرى"، وهو جزء ثانٍ لفيلم عام ١٩٤٦، و"كل رجال الملك" من إخراج

روبرت روسين (١٩٠٨-١٩٦٦)، وهو بورتريه مذهل شديد الواقعية عن الفساد السياسى، حقق عدة جوائز أوسكار من بينها أفضل فيلم وأفضل ممثل (برودريك كروافورد).

ويعود النجاح المستمر لكولومبيا خلال الخمسينيات فى جانب منه لخبرة كون فى التعامل مع المواهب بالقطعة وفى الإنتاج المستقل، وأيضًا إلى استعداد كولومبيا لقبول التليفزيون بينما كانت الشركات الأخرى ترفض أو تحتقر هذا الوسيط الفنى الوليد، وكانت كولومبيا هى الشركة الأولى التى تتولى إنتاج مسلسلات تليفزيونية (يتم تصويرها بالسينما - المترجم)، من خلال فرعها "سكرين جيم" (جواهر الشاشة)، وكانت تحت إشراف رالف كون - ابن جاك - وظهر منها مسلسلات ناجحة فى العديد من الأنماط الفيلمية، من المنوعات اليومية مثل "حفلة منزلية" (١٩٥٢)، وبرامج الأطفال والعائلة مثل "كابتن ميدنايت" (١٩٥٤)، و"جيم من الأدغال" (١٩٥٥)، و"صبى السيرك" (١٩٥٦)، وحتى كوميديا الموقف التى تذاع على الشبكات فى أوقات الذروة، مثل "الأب يعرف أفضل" (١٩٥٤)، و"استعراض دونا ريد" (١٩٥٨)، ودراما تجميع المسرحيات مثل "مسرح فورد التليفزيونى" (١٩٥٢)، و"بلاى هاوس ٩٠" (١٩٥٦)، و"مسرح جوديير" (١٩٥٧)، ودراما الجريمة مثل "مدينة عارية" (١٩٥٨)، و"حبل مشدود" (١٩٥٩). واستوعب إنتاج المسلسلات التليفزيونية معظم عمليات كولومبيا فى أفلام حرف (ب)، عندما قلل كون من إنتاج الفيلم الروائى من حوالى ستين كل عام فى عام ١٩٥٠ و ١٩٥١، إلى أقل من أربعين بحلول منتصف الخمسينيات. واختفت برامج الويسترن حرف (ب) تمامًا، برغم أن كولومبيا استمرت فى صنع أفلام الويسترن حرف (أ) بين الحين والآخر، مثل "الرجل من لارامى" (١٩٥٥) من بطولة جيمس ستيوارت، والكثير من الأفلام التى تقترب من هذه الجودة، مع نجوم متعاقدين معهم مثل جلين فورد وراندولف سكوت (١٨٩٨-١٩٨٧).

وفيما يخص إنتاج الأفلام الروائية المتميزة، فإن قوة كولومبيا العظمى تتضمن خلال الخمسينيات كانت تكمن فى عطائها المزدوج من الدرامات ذات الوزن حيث

يسود الرجال، وأفلام الكوميديا الرومانسية الناجحة. وتضمنت أفلام الدراما كلاسيكيات الفيلم نوار مثل "فى مكان وحيد" (١٩٥٠) من إخراج نيكولاس راى (١٩١١-١٩٧٩)، و"الحرارة الكبرى" (١٩٥٣) من إخراج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦)، بالإضافة إلى اقتباسات مسرحية مثل "موت بائع متجول" (١٩٥١)، و"ضيف الزفاف" (١٩٥٢)، و"تمرد كين" (١٩٥٤)، و"نزهة" (١٩٥٥). وبينما كانت هذه الأفلام تنتسب إلى المسرح وكانت إلى حد ما من نوعية مشتقة عن بعضها البعض، (أى توليفات مسرحية شبه متكررة - المترجم)، فإن كولومبيا أنتجت أيضًا أفلام دراما ناجحة خلال الخمسينيات، مثل "كل رجال الملك"، والتى لا يمكن تخيلها إلا كأفلام، أيًا كان أصلها المقتبسة عنه، وتبرز بين أفضل أفلام تلك الفترة. ومن أهم هذه الأفلام "من هنا إلى الأبدية" (١٩٥٣)، و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، و"جسر على نهر كواى" (١٩٥٧)، وهى الأفلام التى حققت نجاحًا تجاريًا كبيرًا، وفازت بعدة جوائز أوسكار لأفضل فيلم وأفضل مخرج (فريد زينيمان، إيليا كازان، ديفيد لين، على التوالى)، وبذلك حققت كولومبيا أفضل النتائج فى الأوسكار منذ عصر كابرا، وحافظت أيضًا على ما يميزها من أفلام الكوميديا الرومانسية، والذى قام ببطولتها النجمة الصاعدة جودى هوليداى (١٩٢١-١٩٦٥) مع ثنائى الإخراج والكتابة جورج كيوكر وجارسون كانين (١٩١٢-١٩٩٩)، اللذين اشتركا أيضًا فى "مولود بالأمس" (١٩٥٠)، و"النوع الذى يتزوج" (١٩٥٢)، و"يجب أن يحدث لك" (١٩٥٤)، وهذا الفيلم الأخير من بطولة النجم سريع الصعود جاك ليمون (١٩٢٥-٢٠٠١)، الذى شارك هوليداى البطولة، مع القادمة الجديدة كيم نوفاك (ولدت عام ١٩٣٣)، فى فيلم "أوف ف ف" (١٩٥٤)، وهو ما أضاف نجمين متعاقدين لخلطة كولومبيا الكوميدية.

كولومبيا بعد كون: نحو هوليوود الجديدة

تلك السلسلة المتوالية من سنوات نجاح كولومبيا، التى امتدت من عام تأسيسها ١٩٢٤، انتهت أخيرًا فى عام ١٩٥٨، حين توفى هارى كون. حتى ذلك الحين، كانت الشركة قد أبقت على نظامها فى العقود، والإدارة المركزية، وجهازها

الإنتاجى (كان لا يزال فى "وادى جاور")، أكثر من معظم الشركات المنافسة، لكن نجاحها فى الفترة الأخيرة كان فى الأساس بسبب عزيمة كون فى قبول المخاطرات وإجراء التغيرات والترحيب بها، وفى زمن وفاة هارى - بعد سنتين من وفاة أخيه جاك - زادت عائدات كولومبيا السنوية عن مائة مليون دولار، لتضعها على قدم المساواة مع شركات كانت فى السابق لا تبارى، مثل باراماونت، وفوكس، و"إم جى إم"، كما كانت كولومبيا تسبق بقية الشركات الأخرى، وبعد وفاة كون تزايدت الرغبة فى الابتكار وقبول المخاطرات بالفعل، وهو ما لم يكن ممكنًا تفاديه فى ظل التغيرات والتحديات التى تواجه صناعة السينما، لكن هذه السياسة أدت إلى الاختفاء التدريجى لشخصية كولومبيا السينمائية، حيث إن أجرأ مشروعات كولومبيا خلال الستينيات والسبعينيات تضمنت شراكة مع منتجين من الخارج، ومع جيل جديد من "المؤلفين" المستقلين، كانوا جميعًا يطلبون السيطرة الإبداعية الكاملة على أفلامهم، وهكذا تراجع دور كولومبيا تدريجيا إلى كونها شركة تمويل وتوزيع، وعاشت تقلبات أكبر فى حظوظها الاقتصادية عما كانت عليه أيام كون.

استمرت إدارة "سكرين جيمز" فى كولومبيا فى إنتاج مسلسلات التليفزيون الناجحة خلال الستينيات، وكان أشهرها (وأكثرها ربحًا) كوميديات الموقف التى تذاع فى الأوقات الرئيسية، مثل "عائلة فلينتستون" (١٩٦٠)، و"المسحور" (١٩٦٤)، و"أنا حلمت بجينى" (١٩٦٥)، و"عائلة بارتيدج" (١٩٧٠)، التى أبقت على جريان العمل فى الإستوديو، لكن إنتاج السينما الروائية تراجع بشكل كبير، ففى الخمسينيات عرضت كولومبيا ٤٥٠ فيلمًا، مع تراجع الإنتاج بشكل مطرد من ٦٠ فيلمًا فى العام فى ١٩٥٠، إلى أقل من ٤٠ فيلمًا عند نهاية العقد، واستمر التراجع خلال الستينيات التى عرضت منها كولومبيا ٢٥٢ فيلمًا، بمعدل حوالى ٢٠ فيلمًا كل عام، وهو معدل استمر طوال السبعينيات.

وكانت معظم أفلام كولومبيا خلال الستينيات والسبعينيات من الإنتاج المستقل أو المشترك، وكان العديد منها يتم توليف مجموعة العاملين فيه وإنتاجه فى

الخارج، بدون اشتراك المسئولين التنفيذيين الكبار مثل أبى شنايدر وليو جافى. أما العلاقة الطويلة بين كولومبيا والمنتج المستقل المهم سام سبيجيل (١٩٠١-١٩٨٥) (وهى العلاقة التى أثمرت "على رصيف الميناء" و"جسر على نهر كواى")، فقد استمرت فى السبعينيات ، خاصة فى الفيلم ذى النجاح الفائق "لورانس العرب"، وكانت هناك علاقة قوية أخرى مع راى ستارك، الذى شارك كولومبيا فى العديد من الأفلام الناجحة للنجمة باربرا سترايساند (ولدت عام ١٩٤٢): "فتاة مرحة" (١٩٦٨)، و"البومة والقطة" (١٩٧٠)، و"كيف كنا" (١٩٧٣)، و"سيدة مرحة" (١٩٧٥). وفى عام ١٩٦٥، ومع امتداد الغزو البريطانى من الموسيقى إلى السينما، افتتحت كولومبيا مكاتب فى لندن حيث أنتجت "رجل لكل العصور" (١٩٦٦)، و"فتاة جورجى" (١٩٦٦)، و"إلى أستاذى مع حبى" (١٩٦٧)، و"أوليفر!" (١٩٦٨). وأعطت شركة مستقلة يملكها المنتج المخرج ستانلى كريمر (١٩١٣-٢٠٠١) إلى كولومبيا أضخم نجاح تجارى فى تلك الفترة: "خمن من سوف يأتى للعشاء" (١٩٦٧)، الذى كان فى حينه معالجة جريئة لعلاقة عاطفية بين بيضاء وزنجى، لكنه كان يعبر أيضًا عن حنين إلى الماضى، حيث إنه جمع بين سبنسر تريسى (١٩٠٠-١٩٦٧) وكاثرين هيبورن (١٩٠٧-٢٠٠٣).

لكن الأكثر جرأة ـ والأكثر ربحًا فى العديد من الحالات ـ كان عطاء كولومبيا فى "أفلام الشباب"، وأفلام الفن، ومشروعات "المؤلفين". وفى الحقيقة أنه ليست هناك شركة أخرى رعت "الموجة الجديدة" ذات التوجه إلى المخرجين فى هوليوود مثلما فعلت كولومبيا بأفلام مثل "دكتور سترينجلاف أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة" (ستانلى كوبريك، ١٩٦٤)، و"ميكى وان" (آرثر بن، ١٩٦٥)، و"مع سبق الإصرار" (ريتشارد بروكس، ١٩٦٧)، و"السباح" (فرانك بيرى، ١٩٦٨)، و"بوب وكارول وتيد وأليس" (بول مازورسكى، ١٩٦٩)، و"الراكب المتمهل" (دينيس هوبر، ١٩٦٩)، و"خمس مقطوعات سهلة" (بوب رافلسون، ١٩٧٠)، و"أزواج" (جون كاسافيتيس، ١٩٧٠)، و"عرض الفيلم الأخير" (بيتر بوجدانوفيتش، ١٩٧١)، و"صور" (روبرت آلتمان، ١٩٧٢)، و"المهمة الأخيرة" (هال آشبى، ١٩٧٤)،

و"شامبو" (آشبى، ١٩٧٥)، و"سائق التاكسى" (مارتين سكورسيزى، ١٩٧٦). لكن برغم هذا العطاء بالغ الأهمية لأفلام مرتفعة الجودة ومنخفضة التكاليف، عانت كولومبيا خسائر غير مسبوقة بين عامى ١٩٧١ و ١٩٧٣، بسبب إخفاق أفلامها ذات الميزانية الكبيرة مثل "ذهب ماكينا" (١٩٦٩)، وكرومويل" (١٩٧٠)، و"نيكولاس وألكساندرا" (١٩٧١)، و"الأفق المفقود" (١٩٧٣)، بالإضافة إلى التكاليف العالية للمكان الجديد الذى انتقلت إليه، فبعد نصف قرن من "شارع جاور"، انتقلت كولومبيا بين عامى ١٩٧٠ و ١٩٧٢ إلى مبانٍ فخمة فى بيربانك، إلى الشمال من هوليوود.

واستطاعت كولومبيا أن تبقى برغم هذه الأزمة المالية الحادة بفضل مساعدة من الشركة الاستثمارية "ألين وشركاه"، والتى اشترت فى عام ١٩٧٣ حصة حاكمة فى الشركة (مقابل المبلغ الهزيل ١,٥ مليون دولار)، وهو ما وضع الشركة تحت أمر هيربرت ألين جونيور، ابن مؤسس "ألين وشركاه"، الذى كوّن إدارة جديدة تتألف من ألان هيرشفيلد، وديفيد بيجيلمان، وبيتر جوبر. استعادت كولومبيا قدرتها المالية، وفى عام ١٩٧٧ قدمت الفيلم فائق النجاح "لقاءات قريبة من النوع الثالث" من إخراج ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦)، لكن سرعان ما توقفت هذه الإدارة الجديدة بعد فضيحة تزوير اشترك فيها بيجيلمان، ثم استعادت الشركة حيويتها مع مدير جديد، هو فرانك بيرس، الذى استمر خمس سنوات متوالية (١٩٧٨-١٩٨٣) قدمت الشركة خلالها فيلمين ناجحين كبيرين من بطولة داستين هوفمان (ولد عام ١٩٣٧): "كريمر ضد كريمر" (١٩٧٩)، وهو أول لكولومبيا تنتجه فى الولايات المتحدة، ويفوز بعدة جوائز أوسكار منذ خمسة وعشرين عامًا، بالإضافة إلى فيلم "توتسى" (١٩٨٢).

وكان النظام الذى وضعه فرانك برايس - برغم نجاحه المالى - علامة على نهاية سيطرة شركة كولومبيا على مصيرها، أو حتى على عمليات إنتاجها. لقد كانت فى تلك الفترة تنتج حوالى عشرة أفلام كل عام، معظمها من الإنتاج المستقل، والعديد منها قد تم إعداد "باقة" ممثليه وفنانيه بواسطة الوكلاء -

خاصة "وكالة الفنانين المبدعين" ، (CAA) ، لمايك أوفتيز، الذى كان له ـ على السبيل المثال ـ الكثير من المساهمة فى صنع "توتسى" أكثر من أى شخص فى كولومبيا، وتناقصت سيطرة كولومبيا على مصائرها أكثر عندما خطط لاستحواذ شركة كوكاكولا على الإستوديو فى عام ١٩٨٢ بحوالى ٧٥٠ مليون دولار. وحاولت الشركة الأم الجديدة أن تتوسع فى عمليات "الترفيه الفيلمى" على عدة جبهات، ومنها الاستحواذ على الشركاء "إتش بى أوه" و"سى بى إس" فى شركة "تراى ستار"، فى مشروع إنتاجى جديد موجه لقطاع الكيبل بالدفع مقابل المشاهدة الذى يحمل إمكانات كبيرة، ولسوق الفيديو المنزلى، وحققت فترة كوكاكولا نجاحات كبيرة مثل "طاردو الأرواح" (١٩٨٤)، وأيضًا أفلام ذات ميزانية لكنها فشلت مثل "عشتار" (١٩٨٧)، بالإضافة إلى تغيرات كبيرة فى القيادات التنفيذية بعد رحيل برايس فى عام ١٩٨٣ عن الشركة، والتى وصلت إلى ذروتها فى الفترة الكارثية للمنتج البريطانى المستقل دافيد بوتنام فى عامى ١٩٨٦ و١٩٨٧.

وفى أواخر الثمانينيات وصلت حظوظ كولومبيا إلى نقطة منخفضة مرة أخرى، فقد تناقص نصيبها من سوق السينما إلى ٤,٥ فى المائة فى عام ١٩٨٨، ووصل بشكل لا يصدق إلى ٣ فى المائة فى عام ١٩٨٩ (فى مقابل ترايستار ٦ فى المائة)، قررت شركة كوكاكولا عند هذه النقطة أن تبيع الإستوديو إلى شركة سونى، الشركة اليابانية العملاقة فى تصنيع الإلكترونيات، والتى كانت اشترت شركة "تسجيلات سى بى إس" قبل عام، وكانت تتطلع الآن لامتلاك شركة "برامج" سينمائية لكى تكمل إنتاجها من "الآلات" الإلكترونية (على اعتبار أن مواد الترفيه ـ الأفلام وما إلى ذلك ـ تشبه البرامج التى تشغل الآلات الكمبيوترية، مثل الدى فى دى وما أشبه ـ المترجم). وفى صفقة توسط فيها مايك أوفتيز اشترت سونى "صناعات كولومبيا السينمائية" وكل أصولها، بما فى ذلك تراى ستار، وذلك مقابل ٣,٤ مليار دولار، فى أواخر عام ١٩٨٩، وبعد عام قامت سونى بشراء إستوديو "إم جى إم" فى كالفر سيتى، واتخذته مقرًا لكولومبيا وعمليات

تراى ستار. كما أصبحت سونى أيضًا مشتركة مع شركة "تايم وارنر" فى توظيف المنتجين بيتر جوبر وجون بيترز، لإدارة كولومبيا تراى ستار، وهو الأمر الذى أدى إلى سنوات عديدة من اضطراب الإدارة، ومستوى منخفض الجودة من الإنتاج.

واندمج تحالف سونى/ كولومبيا فى النهاية تحت قيادة جون كالى المسئول التنفيذى القديم فى الإستوديو، والذى تولى إدارة "مجموعة أفلام سونى" فى عام ١٩٩٦. وفى عام ٢٠٠٢ عادت شركة كولومبيا إلى قمة الصناعة، ويرجع الفضل الكبير فى ذلك إلى الأفلام التى حققت نجاحًا كبيرًا فى ذلك العام، "سبايدرمان" "رجال يرتدون السواد ٢". وقام كالى بتسليم الموقع التنفيذى الأعلى فى عام ٢٠٠٣ إلى المدير القديم فى الشركة آمى باسكال، الذى تولى لمدة عام، حتى استحواذ اتحاد شركة سونى على "إم جى إم" (فرع الإنتاج والتوزيع، وليس فرع تسهيلات الإستوديو الذى كانت تمتلكه بالفعل سونى) وذلك مقابل ٥ مليارات دولار. كانت عندئذ مجموعة سونى السينمائية تضم كولومبيا، وتراى ستار، وقسمين للإنتاج المستقل، هما كلاسيكيات أفلام سونى، و"سكرين جيمز"، وبذلك فإنها أصبحت تمتلك أكبر مكتبة للسينما والتليفزيون فى عالم الصناعة، بالإضافة إلى سلسلتى جيمس بوند و"الفهد الوردى" اللتين تدران أرباحًا.

وكان الاستحواذ على "إم جى إم" يعنى مزيدًا من تناقص مكانة وأهمية كولومبيا داخل إمبراطورية سونى لوسائط الاتصال. وفى الحقيقة أن سونى بدأت أقل اهتمامًا إلى درجة كبيرة بالحفاظ على قيمة العلامة التجارية لكولومبيا واستغلالها، بقدر اهتمامها بترويج العلامة التجارية الخاصة بها، لذلك فإن التأكيد فى السنوات الأخيرة يتركز على "ترفيه أفلام سونى" (SPE)، أكثر من "أفلام كولومبيا". إن كل شركات هوليوود لم تعد تمثل إلا علامات تجارية ومكتبات، لذلك فإن شركة كولومبيا قد أصبحت - على نحو متزايد - شركة مهددة بالانقراض.

انظر أيضاً:

"جوائز الأوسكار"، "أفلام حرف ب"، "إم جى إم" (مترو جولدوين ماير)، "بارامـاونت"، "آر كيه أوه"، "نظام النجوم"، "النجوم"، "نظام الإستوديو"، "التليفزيون"، "شركة فوكس للقرن العشرين"، "يونايتد أرتيستس"، "يونيفرسال".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Buscombe, Ed. "Notes on Columbia Pictures Corporation, 1926–1941." In *Movies and Methods*, edited by Bill Nichols, vol. 2, 92–108. Berkeley: University of California Press, 1985.

Capra, Frank. *Frank Capra: The Name Above the Title, An Autobiography*. New York: Macmillan, 1971.

Hirschhorn, Clive. *The Columbia Story*. London: Hamlyn, 1999.

McBride, Joseph. *Frank Capra: The Catastrophe of Success*. New York: Simon & Schuster, 1992.

McClintick, David. *Indecent Exposure: A True Story of Hollywood and Wall Street*. New York: Morrow, 1982.

Yule, Andrew. *Fast Fade: David Puttnam, Columbia Pictures, and the Battle for Hollywood*. New York: Delacorte, 1989.

كتب هذا الفصل

توماس شاتز

هارى كون

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك،
فى ٢٣ يوليو ١٨٩١، وتوفى فى ٢٧ فبراير ١٩٥٨)

هارى كون، شارك فى تأسيس كولومبيا وأدارها حتى وفاته فى عام ١٩٥٨، وهو من بين أكثر أساطين هوليوود ومديرى الإستوديوهات المتميزين والمثيرين للجدل. لقد كان فى وقت واحد رئيس شركة أفلام كولومبيا، ومدير الإستوديو، وبذلك فإنه كان الشخص الوحيد فى عصر هوليوود الكلاسيكى الذى يحتل "مكتب الإدارة" و"المكتب الأمامى" معًا بين الشركات الثمانى الكبرى فى عالم الإنتاج والتوزيع. وبرغم شهرته التى يستحقها باعتباره طاغية سوقيًا قاسيًا، يسىء بلا رحمة معاملة موظفيه ويستغلهم، فإنه حافظ على العمليات الإنتاجية التى لم تدر فقط الأرباح عامًا بعد عام لمدة ثلاثة عقود، لكنه قدم أيضًا عددًا كبيرًا من الأفلام التى تحتل قوائم أفضل كلاسيكيات هوليوود.

أظهر كون منذ وقت مبكر مزاجًا محدود الثقافة وذا قبضة متحكمة، عندما كان سكرتيرًا شخصيًا لمدير إستوديوهات يونيفرسال، كارل ليميل، لكن سماته الأكثر طغيانًا وإساءة تطورت أكثر فيما بعد، مع ازدياد صعود شركة كولومبيا، وصعوده إلى رئاستها فى أوائل الثلاثينيات. ربما كان السبب فى ذلك هو افتتان كون بالطاغية الإيطالى بينيتو موسولينى. الذى كان موضع إطراء الفيلم التسجيلى لكولومبيا وحقق نجاحًا تجاريًا "موسولينى يتحدث" (١٩٣٣)، حتى إن كون قلد مكاتب موسولينى عندما أنشأ إدارات الشركة.

وكان كون يجوس أيضًا فى المكان دون انقطاع حتى أنه اشتهر عنه أنه يتجسس على موظفيه ويضايقهم، ونادرًا ما كان كون مبدعًا فى وظيفته، لكنه كان يتولى عن قرب كل العمليات اليومية أكثر من أى رئيس إستوديو آخر.

لقد كان يشبه قرينه جاك وارنر الذى كان رئيس إستوديو هوليوودى مملوك لعائلة، فى أنه يتشاجر مع المواهب الكبرى التى تعمل لديه، ويعيد اختيار الممثلين المتعاقد معهم فى الأدوار النمطية نفسها بلا رحمة، وكثيرًا ما كان يعطل عن العمل هؤلاء الذين يرفضون التعاون معه. كما كان لدى كون ميل لاستئجار الكتاب ذوى الميول اليسارية، بسبب أن كولومبيا تعتبر من الشركات الصغرى، ولطبيعة أفلامها ذات الطبيعة الاجتماعية. وفى الحقيقة أن كولومبيا وإخوان وارنر كانتا الأكثر إيواء للكتاب الذين ضمتهم القائمة السوداء (وأفرادها اشتهروا باسم "عشرة هوليوود") أكثر من أية شركة أخرى. وكان الشقيقان فى شركة وارنر (وبالمصادفة اسمهما أيضًا جاك وهارى) هما على المستوى المهنى منافسين قاسيين للشقيقين فى شركة كولومبيا، وكان هارى كون ـ مثل مدير الإستوديو جاك وارنر ـ يتشاجر دائمًا مع شقيقه جاك كون فى مكتب نيويورك، من أجل ميزانيات أكبر ومزيد من السلطة على المبيعات والتسويق، وكانت مكانة هارى كون باعتباره رئيسًا للشركة تعطيه نفوذًا أكبر على شقيقه فى مكتب نيويورك أكثر مما تمتع به جاك وارنر، لكن ذلك نادرًا ما قلل فرص المعارك الأخوية بينهما.

وفى الخمسينيات كان كون قد اكتسب الاحترام الممزوج بالحسد من أقرانه وحتى خصومه، عندما حققت كولومبيا سلسلة من النجاحات التى تشبه فترة الازدهار حين كان كابرا موجودًا بالشركة، كما أن الرؤية النفاذة والرائدة للدخول إلى عالم التليفزيون لإنتاج مسلسلات قد مهدت الطريق أمام الشركات الأخرى. لكن وفاة جاك كون فى عام ١٩٥٦ كانت ضربة مدمرة، كما أن "سمكة القرش المتوحشة" ـ كما كانوا يطلقون عليه ـ كان قد فقد الكثير من قدرته على الإمساك بالأمور فى العامين الأخيرين من حياته.

مشاهدات مقترحة

"سيدة ليوم واحد" (١٩٣٣)، "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤)، "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، "الحقيقة المفزعة" (١٩٣٧)، "لا يمكن أن تأخذها معك" (١٩٣٨)، "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، "الآن يأتى مستر جوردان" (١٩٤١)، "حديث المدينة" (١٩٤٢)، "كلما كان أكثر كان أكثر مرحًا" (١٩٤٣)، "كل رجال الملك" (١٩٤٩)، "مولود بالأمس" (١٩٥٠)، "من هنا إلى الأبدية" (١٩٥٣)، "على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، "تمرد كين" (١٩٥٤)، "نزهة" (١٩٥٥)، "جسر على نهر كواى" (١٩٥٧).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Schatz, Thomas. "Anatomy of a House Director: Capra, Cohn, and Columbia in the 1930s." In *Frank Capra: Authorship and the Studio System*, edited by Robert Sklar and Vito Zagarrio, 10–36. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

Thomas, Bob. *King Cohn: The Life and Times of Harry Cohn.* New York: Putnam, 1967.

Zierold, Norman. *The Moguls: Hollywood's Merchants of Myth.* New York: Coward-McCann, 1969.

توماس شاتز

ريتـا هيـوارث

(ولدت باسم مارجريتا كارمن كانزينو، فى نيويورك، ولاية نيويورك، ١٧ أكتوبر، وتوفيت فى ١٤ مايو ١٩٨٧)

كان يطلق على ريتا هيوارث "أول سوبر ستار للإستوديو" فى شركة كولومبيا، وكانت بلا جدال أهم نجمة تعاقدت معها الشركة، لذلك فقد أصبحت محور اهتمام - لدرجة الوسواس - من جانب مدير الإستوديو هارى كون فى الأربعينيات. وقد ظهرت فى سبعة أفلام فى عامى ١٩٤٢ و ١٩٤٣، لكنها لم تظهر إلا فى ستة أفلام فى بقية العقد، كما لم تظهر فى أى فيلم بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٢، خلال فترة نزوتها مع زير النساء الأمير على خان، وهى النزوة التى انتهت بالفشل. وأفلامها بين عامى ١٩٤٢ و١٩٤٧ تتضمن العديد من أكبر أفلام كولومبيا نجاحًا، وهى تسجل تطور ريتا هيوارث من الجميلة الرقيقة فى الكوميديات الرومانسية والأفلام المرحة، إلى الحورية الشهوانية والفاتنة القاتلة بالمعنى الكامل، وعند نهاية العقد عانت حياتها السينمائية من الجمود، وتوارت نجوميتها.

يمثل ارتفاع هيوارث إلى النجومية مسارًا دائريًا متقلبًا، ويتضمن تحولاً جذريًا فى صورتها السينمائية. وهى ابنة إدواردو كانزينو، الراقص إسبانى المولد، وفولجا هيوارث الراقصة فى مسرح زيجفيلد، وقد رقصت بشكل محترف ثم غنت لدى شركة فوكس وهى فى سنوات المراهقة، لكن أفلامها الأولى باعتبارها جميلة داكنة الشعر، وتحمل اسم ريتا كانزينو، تدهورت. كان يبدو أنها انتهت قبل أن تبلغ العشرين، لكن أول أزواجها المتعددين أحيا حياتها الفنية، عندما ضمن لها

عقدًا طويل الأجل مع شركة كولومبيا، ويذلك بدأ تحولها إلى اسم ريتا هيوارث، وكانت فرصتها الثانية إلى النجومية عندما قفزت إلى دور مساعد فى فيلم شركة كولومبيا "الملائكة فقط لهم أجنحة" فى عام ١٩٣٩.

واستغل كون القيمة المفاجئة لها عندما استعار نجومًا من الشركات لأخرى ليمثلوا أمامها فى بعض الأفلام الكوميدية القريبة من مستوى حرف (أ)، ثم ضمن لها نجومية كاملة عندما اختارها لبطولة فيلمين موسيقيين أمام فريد أستير: "لن تصبح غنيًا قط (١٩٤١)، و"لم تكن على هذا الجمال أبدا" (١٩٤٢)، مما أعطاها فرصة لعرض مواهبها المعقولة فى الرقص (وليس فى الغناء الذى أجرى بطريقة الدوبلاج). واشتركت فى بطولة فيلمين موسيقيين مع جين كيلى: "فتاة الغلاف" (١٩٤٤) و"الليلة وكل ليلة" (١٩٤٥)، ثم تعرضت نجوميتها لتحول آخر فى دور الحورية الشهوانية التى يمكن أن تكون مميتة فى "جيلدا" (١٩٤٦)، حيث خلقت لحظة لا تنسى وهى تغنى: "فلتلقِ اللوم علىَّ"، بينما تخلع بشكل مثير قفازها الأسود. لعبت بعد ذلك هيوارث دور الأرملة السوداء (العنكبوت القاتلة - المترجم) فى "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، لكنه المشروع الذى انتهى إلى كارثة بالنسبة لكولومبيا وكون، برغم أنه كان له معجبون. كتب الفيلم لريتا هيوارث زوجها الثانى أورسون ويلز، الذى شاركها فى البطولة، وتم صنع الفيلم فى عام ١٩٤٦ عندما كان زواجهما ينهار، ثم أعيد مونتاج الفيلم ووضع على الرف، قبل أن تعرضه كولومبيا أخيرًا فى أوربا فى العام التالى، وفى الولايات المتحدة فى منتصف عام ١٩٤٨، وكانت هيوارث قد أقامت علاقة عندئذ مع زير النساء الأمير على خان، الذى تزوجته فى عام ١٩٤٩، ثم طلقت منه فى عام ١٩٥٣.

عادت هيوارث إلى كولومبيا فى عام ١٩٥١، وتوسلت إلى كون ليعيد توقيع العقد معها، ووافق واختارها لأفلام عالية الميزانية مثل "الآنسة سادى طومسون" (١٩٥٣) و"الصديق جوى" (١٩٥٧)، لكن حياتها الفنية فشلت فى إعادة الانطلاق.

مشاهدات مقترحة:

"الملائكة فقط لهم أجنحة" (١٩٣٩)، "لن تصبح غنيًا قط" (١٩٤١)، "لم تكن على هذا الجمال قط" (١٩٤٢)، "جيلدا" (١٩٤٦)، "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، "الآنسة سادى طومسون" (١٩٥٣)، "الصديق جوى" (١٩٥٧).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Leaming, Barbara. *If This Was Happiness: A Biography of Rita Hayworth*. New York: Random House, 1992.

McLean, Adrienne L. *Being Rita Hayworth: Labor, Identity, and Hollywood Stardom*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2004.

توماس شاتز

الكوميديا

Comedy

من إحدى الأفكار العميقة حول طبيعة الكوميديا باعتبارها نمطًا فيلميًا، كتب جيم ليتش أن أى نمط فيلمى يتضمن رؤية كوميدية لكل من جيرى لويس (ولد عام ١٩٢٦) وإيرنست لوبيتش (١٨٩٢-١٩٤٧)، يكون متجهًا رأسًا إلى المتاعب (ليتش، ١٩٧٧). لقد كان ليتش يدعو إلى نظرة أكثر طموحًا إلى الأنماط المتعددة للكوميديا، ملاحظًا أن أكثر مشجعى الضحك كانوا يعتقدون دائمًا أنه إذا كان نمط الكوميديا سوف ينظر إليه باستخفاف فإنه سوف يفتقد أية قيمة انتقادية. ومنذ تلك الملاحظات العميقة التى بدأها ليتش، فإن دراسة الكوميديا أصبحت تشمل كل شىء. وفى الحقيقة أن الكوميديا السينمائية يمكن دراستها على أفضل وجه ستة أنماط مختلفة: كوميديا الشخصية أو المهرج، كوميديا الرجل العادى (الشعبوية أو النزعة العامية)، الكوميديا القاتمة، المحاكاة الساخرة، الكوميديا الرومانسية، وكوميديا الأسكروبول. وبالإضافة إلى ذلك، فإن بعض الأفلام الكوميدية قد تضم أحيانًا أكثر من نمط أو نوع كوميدى، بما يضيف تعقيدًا على تصنيف الأنماط.

كوميديا المهرج

كوميديا المهرج هى أقل الأنماط الكوميدية تغيرًا منذ بداية السينما، وهى الأكثر أساسية ووضوحًا بين هذه الأنماط، وهى تختلف عن الأنماط الكوميدية الأخرى التى تعتمد على الموضوع أو التيمة، فكوميديا المهرج تعتمد على شخصية

أو شخصيات كوميدية محورية، مثل شارلى شابلن (١٨٨٩-١٩٧٧) أو الإخوان ماركس (شيكو ١٨٧٧-١٩٦١، هاربو ١٨٨٨-١٩٦٤، جروشو ١٨٩٠-١٩٧٧، زيبو ١٩٠١-١٩٧٩). وحول هذه الشخصية أو الشخصيات يتم غزل خيوط قصصية فضفاضة، حيث إن الاهتمام الأكبر فيها يكون بالشخصية، والخط القصصى يقدم ذريعة فقط يمكن بها للفنان الكوميدى أن يقدم "لوازمه" الكوميدية، وحركاته المميزة و/ أو تنويعات عليها، والتى تؤسس لصورته السينمائية على الشاشة. لقد كان هذا يحدث منذ الأيام الأولى للسينما مع ماكس ليندير (١٨٨٣-١٩٢٥) فى فرنسا، وجونى بانى (١٨٦٣-١٩١٥) فى أمريكا. وعلى سبيل المثال فقد كان شابلن يقدم دائمًا صعلوكه المضطهد وقدرة هذا الصعلوك على أن يحول الأشياء الجامدة بشكل كوميدى، ففى فيلم "محل الرهونات" (١٩١٦) تتحول ساعة (منبه) إلى كل شىء بدءًا من مريض إلى علبة فاصوليا، ويصبح شابلن نفسه مصباحًا فى "المغامر" (١٩١٧)، وشجرة فى "سلاح الكتف" (١٩١٨)، وشخصية آلية ضاحكة فى "السيرك" (١٩٢٨). ويناقش جيرالد ماست استخدام شابلن للمشاعر العاطفية، فيشير إلى استخدام شابلن اللاذع للزهور باعتبارها نوعًا من أنواع المجاز - كبديل للبطلات الجميلات اللاتى لا يستطيع الوصول إليهن، ومثل الحب الهش العابر، وبينما قد تقدم هذه المشاهد التى لا تنسى وظيفة مجازية أو متعلقة بالتيمة، فإنها لا تساهم كثيرًا فى تقدم الحبكة إلى الأمام.

ومن اللوازم الكلاسيكية الأخرى المرتبطة بشخصية كوميدية محددة، مثل النمر البصرية السريالية التى يقدمها هاربو ماركس، كأن يخرج موقد اللحام من معطفه السحرى فى "شوربة البط" (١٩٣٣)، أو المعارك التى يتبادل فيها الضربات ستان لوريل (١٨٩٠-١٩٦٥) وأوليفر هاردى (١٨٩٢-١٩٥٧) مع أى عدد من الخصوم، مثلما فعلا عندما دمرا منزل خصمهما الدائم جيمس فيناليسون فى "شغل كبير" (١٩٢٩)، أو مثل مزاح بوب هوب (١٩٠٣-٢٠٠٣) الرومانسى الساخر مع دوروثى لامور (١٩١٤-١٩٩٦) فى أفلام "الطريق": "هل تريدين أن

أقبلك الآن، أم يجب أن أضايقك قليلاً قبلها؟" (فيلم "الطريق إلى ريو"، ١٩٤٧). كما أن التلاعب الكوميدى بالكلمات عند دانى كاى (١٩١٣-١٩٨٧) مهم بالنسبة للوازمه الكوميدية، خاصة فى الفيلم المرح "مهرج البلاط" (١٩٥٦)، وهو من أفضل الكوميديا على الإطلاق، وفيه يحاول أن يتذكر: "حباية السم فى الهون اللى فيه إيد الهون" (هناك جناس فى الكلمات الإنجليزية - المترجم). وعلى النقيض، فإن الأهم عند شخصية هارولد لويد (١٨٩٣-١٩٧١) هو كوميديا التشويق"، التى تتجسد فى تدليه من ساعة فى "الأمان أخيرًا" (١٩٢٣) (والمعلقة على قمة بناية - المترجم)، أو من فوق أفريز ناطحة سحاب فى "خطيئة هارولد ويدلبوك" (١٩٤٧)، وليس فى هذين المشهدين خداع فوتوغرافى. ومن الأهمية المحورية للكوميديا الأكثر معاصرة قدرة هوب المتميزة فى الانتقال بين شخصية البطل الضد الذى لا يتمتع بالكفاءة، والشخص الحكيم المعجب بنفسه عندما ينظر إلى صورته فى المرآة. إن ثنائية بوب هوب تتكامل مع افتتان الكوميديا المعاصرة بالشيزوفرينيا، خاصة عند تلميذ بوب هوب، وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥). أما لازمة روبين ويليامز (ولد عام ١٩٥١) فهى على النقيض تعتمد على "كوميديا الإشباع"، والتى تبدو أشبه بارتجال من يلقى النكات المحشوة بالإشارات الثقافية التى يستخدمها ليجسد شخصيته النسائية، مثل الرجل الذى يقوم بتشغيل الأسطوانات فى الإذاعة فى فيلم "صباح الخير يا فيتنام" (١٩٨٧)، حيث تكون مونولوجاته المهووسة ظريفة وذات علاقة فى الوقت ذاته بجنون حرب فيتنام.

وبالإضافة إلى لوازم المهرج الخاصة به، هناك ثلاثة مكونات أساسية فى معالجة كوميديا الشخصية. الأول هو الميل إلى الكوميديا الجسمانية (الحركية)، والتى يقدم لها والتر كير (١٩٦٧) تعريفًا بأنها كون المرء سجين جسده. لذلك، فإنه بالإضافة إلى الزلات أو النمر البصرية المرتبطة بصعلوك شابلن، أو مسيو أولو عند جاك تاتى (١٩٠٩-١٩٨٢)، فإن ممثلى كوميديا الشخصية يبدون - ببساطة - مضحكين. ومن خلال الأزياء، والماكياج، والشكل، والتقاطيع والملامح

المرنة للوجه والجسد (والتى تبدو اليوم فى تلميذ جيرى لويس، جيم كارى، ولد عام ١٩٦٢)، فإن المهرجين يلخصون كوميدياتهم، ومظهرهم المضحك مهم لنمط كوميديا المهرج، حتى لو كانت الشخصية الكوميدية أكثر ارتباطًا بالكوميديا اللفظية منها إلى الكوميديا الحركية. وعلى سبيل المثال، فإن جروشوماركس يتميز بسرعة إلقاء الحوار، وليس فقط بشاربه، وحاجبيه المتحركين، وانحناءاته المميزة، أما المكون الثانى فهو أن مهرجى السينما يكونون فى العادة شخصيات مضطهدة، تُظهر بين الحين والآخر تصرفات خرقاء مضحكة، كأن يحاول لوريل وهاردى وضع راديو فوق سطح غير مهيأ لذلك فى "خنزير برى" (١٩٣٠)، أو عندما يفشل ويل فيريل (ولد عام ١٩٦٧) أن يكون صانع دمى فى دور "إيلف" (٢٠٠٣). وحتى جروشوماركس، الذى يكون فى العادة شخصية مسيطرة، يصبح مضطهدًا عندما يتعامل مع هاربو وشيكو، فى مشهد الرد على التليفون من فيلم "شوربة البط". والمكون الثالث هو أن المهرج يكون فى العادة هائمًا على وجهه. لذلك فإن أعظم مهرج فى السينما ـ شابلن ـ مرتبط بقوة شخصية الصعلوك من خلال الأنا الأخرى له، إنه الصعلوك المتجول فى دروب الحياة، وليست مصادفة أن يتشارك بوب هوب مع بينج كروسبى (١٩٠٣-١٩٧٧) فى سلسلة وصلت ذروتها مع أفلام "الطريق" حيث يتجولان على نحو كوميدى فى كل أنحاء العالم. إن المهرج يجد الضحك فى أماكن جديدة ومع أناس جدد، من خلال مواقف السفر، بدءًا من هارى لانجدون (١٨٨٤-١٩٤٤) وهو يعبر البلاد فى "صعلوك، صعلوك، صعلوك" (١٩٢٦)، أو مثل رحلة بى وى هيرمان (الذى قام بتمثيله بول روبنز، ولد عام ١٩٥٢) من ألامو فى فيلم "مغامرة بى وى الكبرى" (١٩٨٥)، وسعى ستيف مارتين (ولد عام ١٩٤٥) وجون كاندى (١٩٥٠-١٩٩٤) للعودة إلى الوطن فى "طائرات، وقطارات، وأوتوموبيلات" (١٩٨٧). وكما يوحى عنوان الفيلم الأخير، فإن وسيلة الانتقال ذاتها يمكن أن تصبح نكتة، فإن باستر كيتون (١٨٩٥-١٩٩٦) المهتم بالآلات شق طريقه فى هذا المجال مع سفينته البخارية فى "الملاح" (١٩٢٤)، ومع القطار الذى لا يتوقف أبدًا فى "الجنرال" (١٩٢٧).

ومعظم الشركات السينمائية قدمت فى إحدى فتراتها شخصية كوميدية بارزة، فخلال الأيام الأولى من السينما الصامتة، كانت مصانع الضحك الرئيسية هى ماك سينيت (١٨٨٠-١٩٦٠) وهال روش (١٨٩٢-١٩٩٢)، وكلاهما عرض أفلامه من خلال شركة باتيه، والتى كانت الموزع أيضًا لأفلام ماكس ليندير الأولى التى تم إهمالها. وخلال عصر الإستوديو، أتاحت شركة باراماونت لممثليها الكوميديين حرية فنية أكبر مما أتاحت الشركات الأخرى، لذلك السبب فإن إخوان ماركس، وماى ويست (١٨٩٣-١٩٨٠)، وهوب وكروسبى، ومارتين ولويس، صنعوا أفضل أعمالهم فيها. وبينما كانت الممثلات النساء يظهرن فى العادة فى أدوار "نساء عاديات" فى كوميديات من بطولة رجال، مثل مارجريت دومون (١٨٨٢-١٩٦٥) فى أفلام الإخوان ماركس، أو بوليت جودار (١٩١٠-١٩٩٠) فى أفلام شارلى شابلن، فإن بعض الممثلات الكوميديات - بالإضافة إلى ماى ويست - حققن نجاحًا سينمائيًا، مثل مارتا راى (١٩١٦-١٩٩٤) ولوسيل بول (١٩١١-١٩٨٩)، وكلتاهما استمرت من خلال التليفزيون فيما بعد. وفى السنوات الأخيرة فإن هناك فرصة أكبر للممثلين الكوميديين الزنوج، إيدى ميرفى (ولد عام ١٩٦١)، وسيدريك ذا إنترتيز (ولد عام ١٩٦٤)، وكوين لطيفة (ولدت عام ١٩٧٠)، وبيرنى ماك (ولد عام ١٩٥٨)، لكى يطوروا شخصياتهم السينمائية على الشاشة.

الكوميديا الشعبوية (التى تعتمد على بطل من الحياة اليومية - المترجم)

إذا كانت كوميديا المهرج هى الأكثر تقليدية بين الأنماط الكوميدية، والتى تعود إلى بدايات السينما، فإن النزعة الشعبوية برزت فى فترة "الكساد الكبير" خلال الثلاثينيات، والمثال عليها هو المخرج فرانك كابرا (١٨٩٧-١٩٩١)، خاصة فى أفلامه المهمة "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، و"مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، و"قابل جون دو" (١٩٤١)، و"إنها حياة رائعة" (١٩٤٦). وهذا النمط يتحدث عن بطل مضطهد، لكن إرادته باعتباره رجلاً عاديًا من الأغلبية

سوف تنتصر على القلة الشريرة التى تهدده، لذلك فإن الأفلام الشعبوية كثيرًا ما تقدم شخصيات سياسية، مثل السيناتور مستر سميث (جيمس ستيوارت)، أو لوريتا يانج فى دور المرشحة للكونجرس فى "ابنة الفلاح" (١٩٤٧)، أو كيفن كلاين فى دور رئيس الجمهورية (وبديله) فى "ديف" (١٩٩٣)، وكريس روك المرشح الرئاسى فى "رأس الدولة" (٢٠٠٣).

وبالإضافة إلى السياسة، فإن فيلم كابرا "إنها حياة رائعة" يقدم عالمًا مصغرًا من مكونات الفيلم الشعبوى، بدءًا من الاحتفاء بالقيم العائلية والتقليدية، وحتى الإيمان بالتضحية الشخصية من أجل الصالح العام، وأضاف كابرا شذرة من الفانتازيا، عندما أعطى إلى جورج بيلى (جيمس ستيوارت) ملاكًا حارسًا حين تحاول الانتحار، وعنصر الفانتازيا مهم لأنه يجعل الأيديولوجيا الشعبوية فى الفيلم أكثر قبولاً من جانب المتفرج، وبدونها سوف يجد الفيلم مفرطًا فى النزعة العاطفية. وفى الحقيقة أنه حتى إذا لم تقع أحداث فانتازية، فإن العلاقات الشعبوية تكون شديدة الإيجابية حتى أن البعض أطلق على هذا النمط "فانتازيا النوايا الحسنة". والعديد من أفلام الرياضة الكلاسيكية شعبوية بالضرورة، مثل "الطبيعى" (١٩٨٤)، و"الفرقة الكبرى" (١٩٨٩)، و"المبتدئ" (٢٠٠١). ومن المحورى لهذه الأفلام وكل انتصارات البطل المضطهد الشعبوى هو مفهوم الفرصة الثانية، سواء كان جورج بيلى وهو يستعيد حياته (ويعلم أنها تستحق) فى "أنها حياة رائعة"، أو يعيد رجل التواصل مع أبيه المفقود فى "حقل الأحلام" (١٩٨٩)، وهو فيلم تم بناؤه كنسخة عن رياضة البيسبول مأخوذة من قصة جورج بيلى، كما أن رياضة البيسبول تتيح للفيلم الشعبوى المعاصر أن يحافظ على احتفاء هذا النمط بالجذور الريفية الأمريكية.

وبرغم أن كابرا والنزعة الشعبوية يدينان بالكثير للفكاهة الشعبية الأمريكية التى تمتد من بين فرانكلين (١٧٠٦-١٧٩٠) إلى ويل روجرز (١٨٧٩-١٩٣٥)، فإن هناك الكثير أيضًا ما هو عالمى فى طبيعته فى هذا النمط، فالنزعة الشعبوية فى جوهرها تؤمن بانتصارات لم تكن متوقعة، وبعائلات تعود إلى حيويتها، خاصة فى

العلاقات والروابط بين الآباء والأبناء. كما أن الأبطال الشعبويين يفعلون دائمًا الشىء الصحيح فى النهاية. لذلك فإن كوميديات بريطانية معاصرة مثل "بيلى إيليوت" (٢٠٠٠) و"حاور بالكرة مثل بيكهام" (٢٠٠٢) يمكن أن تعتبر كوميديات شعبوية، وحتى الفيلم الفرنسى الأكثر قتامة "إميلى" (٢٠٠١)، حيث تقوم البطلة إميلى (أودرى تاتو) بابتكار وسائل تساعد بها الآخرين، فإن جهودها تؤدى فى النهاية إلى أن تنال المكافأة الخاصة بها (حيث تلتقى بحبيبها الذى تبحث عنه - المترجم)، لذلك فإن الفيلم يعتبر شعبويًا فى روحه.

الكوميديا القاتمة

يمكن القول بأن الكوميديا القاتمة هى الصورة المعكوسة للكوميديا الشعبوية. فالكوميديا القاتمة شكل مستفز من الكوميديا، يؤكد على ثلاث تيمات متداخلة العلاقات: الإنسان وحش، وعبثية الحياة، والموت المخيم على كل شىء، وإذا كانت النزعة الشعبوية تصور الطبيعة الإنسانية باعتبارها طيبة فى جوهرها، وتصور العالم باعتباره منطقيًا، وأن هناك حياة أخرى بعد الموت، فإن العوالم الكوميدية السوداء فى "دكتور سترينجلاف أو كيف تعلمت أن أتوقف عن القلق وأحب القنبلة" (١٩٦٤)، و"المطب ٢٢" (١٩٧٠) تجعل من الحياة نكتة كونية. والفكاهة القاتمة فى جوهرها تتناول أكثر الموضوعات قداسة بالنسبة للمجتمع، خاصة الموت. وعلى سبيل المثال، ماذا يمكن أن يبدو أكثر انعدامًا فى الذوق من كوميديا تعتمد على انتحار المراهقين، مثل "هارولد ومود" (١٩٧١)، و"هيذرز" (١٩٨٩)، فكلا الفيلمين يقدم عائلة مضطربة، وهو شىء متكرر فى هذا النمط، ففيلم "إيجبى يهبط" (٢٠٠٢) يصور إخوة مراهقين يساعدون على انتحار أمهم، فى تنويع أكثر معاصرة على هذه التيمة.

وتسود العشوائية فى الكوميديات السوداء سواء فى الانتحار أو فى الحياة المحبطة التى تؤدى بالشخصيات إلى اليأس. إن فيلم "روبن، روبن" (١٩٨٣) يسجل لانتحار بالمصادفة (كاتب مسحوق يموت عندما يشنق نفسه دون أن

يقصد، حين يقرر التوقف عن محاولة الانتحار)، وفى فيلم "جرائم القلب" (١٩٨٦) فإن شخصية سيسى سباسيك المهمشة تفشل مرات عديدة فى محاولة الانتحار، ثم تقرر الإقلاع عن ذلك، لكنها تصيب نفسها بالإغماء دون أن تقصد حين تحاول إخراج رأسها من الموقد. وعلى عكس النزعة الشعبوية، التى تدعو إلى الأمل حتى مع الموت، فإن الرسالة فى الكوميديا القاتمة أنه لا توجد رسالة. ويوصف هذا النمط بأنه "يتجاوز النكتة" أو أنه "ضد الكوميديا"، لأنه يعارض البدايات الجديدة المرتبطة بأكثر أنواع الضحك، والفكاهة السوداء تجعل المتفرج دائمًا فى حالة قلق: "هل من المفترض أن أضحك هنا؟"، وذلك بتحويل السرد إلى شظايا متناثرة، كما هو الحال فى "السلخانة - خمسة" (١٩٧٢) و"قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤).

لقد تغذت الكوميديا القاتمة على كتابات تشارلز داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) وسيجموند فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩)، اللذين ساعدت أعمالهما على إزاحة الفرد عن مركز الخطط الكبرى للأشياء. لقد كانت أفكار داروين الثورية فى حينها - حول التطور، وتأكيد فرويد على موضوع كان من المحرمات، حول النزعة الجنسية واللاوعى، تقدم أساسًا صلبًا للكوميديا السوداء، وكان فرويد مفتونًا بهذا النمط، الذى يشبه قصة رجل يصعد إلى المشنقة لكنه يطلب منديلاً يلف به رقبته ليحميها من البرد. لقد كانت الكوميديات القاتمة بالنسبة لفرويد آلية دفاعية حتى الموت.

والكوميديا القاتمة تشبه الحياة فى أنها غير مترابطة، إنها تجعل المتفرج فى حالة عدم توازن دائم، بصدمات بصرية مثل ساق تبرز من منشار الخشب فى "فارجو" (١٩٩٦) من إخراج جويل (ولد عام ١٩٥٤) وإيثان كون (ولد عام ١٩٥٧)، و/ أو صدمات سمعية مثل دندنة مالكولم ماكدويل لأغنية جين كيلى "الغناء تحت المطر" وهو يضرب الناس حتى الموت فى "برتقالة آلية" (١٩٧١). وفى الحقيقة أن الفكاهة السوداء هى النمط الفيلمى الوحيد (سواء كان كوميديا أم غير كوميدى) الذى يستخدم الموسيقى مناقضًا لما هو بصرى، كما فى "هارولد ومود" فى مشهد

الجنازة، حيث يجرى إزالة التابوت على فرقة جون فيليب سوسا وهى تعزف المارس بينما يتصادف أن تمر أمام الكنيسة. إن هذا النمط الفيلمى بالغ الحدة يعطى دلالات متصارعة للمتفرج، بدلاً من مجرد التأكيد على الوضع السائد (كما تفعل على سبيل المثال موسيقى الفيولينة فى الكوميديا الرومانسية).

والأكثر إثارة للجدل هو الكيفية التى تعالج بها الفكاهة السوداء المؤسسات التقليدية، مثل العلاج النفسى، والدين، والعسكر، والتى تصر دائمًا على أن عالمنا عقلانى ومنطقى. ويهاجم "هارولد ومود" هذه المؤسسات عندما يقول المراهق المضطرب هارولد (باد كورت) المرة بعد الأخرى إن الثلاثى الذين يستشيرونه (الكاهن، والطبيب النفسى، وعم فى الجيش)، لا يفهمون أى شىء عن الحياة. إن "إرشادهم" المؤذى الذى يقدمونه يستدعى إلى الذهن فكرة أن ريموند دورجانت عن أنه حين يقول مجتمع منافق يتظاهر بالتقوى كيف أن الحياة مقدسة بالنسبة لنا، فإننا نكون فى اتجاه كوميديا قاتمة تقدم الموت والدمار (المرآة المجنونة).

وفى الوقت الذى توجد فيه دائمًا كوميديات سوداء سينمائية، فإن فى فيلم "دكتور سترينجلاف" هو الذى أعاد إلقاء الضوء على النمط الفيلمى. وطوال الستينيات، كان اهتمام أمريكا بالفكاهة السوداء مصدره هو إزالة الأوهام الاجتماعية بشكل متزايد، وكانت هناك حركات فكاهة قاتمة فى كل من "الكوميديا على المواقف" (إلقاء النكات فى عرض طويل متصل به شخص واحد ـ المترجم) خلال الستينيات (لينى بروس، جورج كارلين)، والأدب (جوزيف هيلر، كيرت فونيجوت). لكن كانت هناك تقاليد أقدم تعتمد عليها، مثل فظائع الحرب العالمية الثانية، وحينها قدم شابلن عملين مهمين من هذا النوع: "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠) فى معالجته عن هتلر، ثم نسخة معاصرة من "ذى اللحية الزرقاء" (شخصية تغرى النساء الثريات بالزواج ثم يقتلهن ـ المترجم)، فى "مسيو فيردو" (١٩٤٧)، وهذا الفيلم الأخير أثار إنتاج أفلام مهمة من نمط الكوميديا السوداء من أكثر الإستوديوهات التى تخصصت فيه، وهو إستوديو إيلينج فى إنجلترا. وبدءًا من "قلوب طيبة وأكاليل" (١٩٤٩) وحتى "قاتل السيدات" (١٩٥٥)،

تخصص هذا الإستوديو فى الفكاهة السوداء اللطيفة. لقد كان لإنجلترا ميل طويل لهذا النمط، من القتل العشوائى للزوجات الملكيات فى "الحياة الخاصة لهنرى الثامن" (١٩٣٣)، إلى التشويه ذى الأفكار العميقة فى أفلام فرقة "مونتى بايثون"، خاصة "حياة برايان" (١٩٧٩)، وهو قصة رمزية ساخرة من قصة المسيح. ومخرجون مثل كوينتين تارانتينو ("قصة شعبية رخيصة")، والأخوين كوين ("فارجو")، وبول توماس أندرسون ("ليالى راقصة" ١٩٩٧، "ماجنوليا" (١٩٩٩)، هم "مؤلفو" أمريكا الجدد للكوميديا القاتمة، كما أن جاى ريتشى ("الجمل بما حمل" ١٩٩٨، "اختطاف" ٢٠٠٠) قد استمر فى هذا النمط فى إنجلترا.

البارودى "المحاكاة الساخرة"

البارودى هو تقليد لعناصر مألوفة لنمط ما، أو عمل ما، أو "مؤلف" ما، مع انقلاب كوميدى جديد فى الوقت ذاته. إن تلك التنويعات الساخرة واضحة تمامًا فى أفلام ميل بروكس (ولد عام ١٩٢٦)، مثل "السروج الملتهبة" (١٩٧٤) الذى يقدم محاكاة هزلية لأفلام الويسترن، و"قلق كبير" (١٩٧٧) الذى يتلاعب بأفلام الغموض والتشويق عند ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠)، و"فرانكنيشتاين الصغير" (١٩٧٤) والذى يسخر بلطف من أفلام شركة يونيفرسال خلال الثلاثينيات، وعادة ما يخلط الناس بين البارودى والهجاء الساخر satire، الذى يهاجم بعنف عيوب وأخطاء وحماقات مجتمع ما، مثل فيلم "هز ذيل الكلب" (١٩٩٧)، وهو دراسة لاذعة عن فترة رئاسة كلينتون، التى تستخدم حربًا غير موجودة (تمثيلية) لإلهاء الناس عن فضيحة جنسية. والبارودى فى جوهرها رقيقة متعاطفة، ولا تهدف ـ كما فى الهجاء الساخر ـ إلى إصلاح سلوك ما.

ولقد كانت البارودى موجودة منذ بدايات السينما، فرائد الكوميديا ماك سينيت كان يقدم أفضل ما عنده عندما كان يسخر من أفلام المغامرات الميلودرامية لأستاذه دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨)، وفيلمه "تيدى على آخر

سرعة" (١٩١٦) يسخر من ولع جريفيث بمشهد الإنقاذ فى اللحظة الأخيرة، كما فى نهاية فيلمه الكلاسيكى المثير للجدل "مولد أمة" (١٩١٥). وفى العادة فإن للمحاكاة الساخرة عملاً فنيًا معينًا تستهدفه، لكن يتم توجيه إشارات انتقائية أيضًا إلى "نصوص" أخرى. فبرغم أن فيلم "طائرة!" (١٩٨٠) يحاكى ساخرًا خليطًا من أفلام "المطار" خلال السبعينيات، فإنه ينخس أيضًا أنماطًا فيلمية أخرى، كما فى مشهد التيترات الأولى، حيث يسخر من "الفك المفترس" (١٩٧٧)، وكذلك مشهد العشاق على الشاطئ الذى يحاكى فيه "من هنا إلى الأبدية" (١٩٥٣).

وفى العادة فإن المحاكاة الساخرة تقوى بفضل ارتباطات قوية متعددة بأفلام سابقة عليها. وعلى سبيل المثال فإن بروكس استطاع أن يستخدم الديكورات الأصلية للمعمل - بعد أن عثر عليها من فيلم "فرانكينشتاين" (١٩٣١)، فى فيلمه "فرانكينشتاين الصغير". وعلاوة على ذلك، فقد قلد مظهر تلك الفترة بتصوير فيلمه بالأبيض والأسود، واستخدمت تقنيات الثلاثينيات، مثل اتساع دائرة للقطع بين مشهد وآخر، أو طرقة المسح، وفى بعض الأحيان يكون اختيار الممثلين لصالح المحاكاة الساخرة، فالمحاكاة التى قدمها بوب هوب لما عرف بعد ذلك باسم "الفيلم نوار"، فى فيلمه "سمرائى المفضلة" (١٩٤٧)، يختار ممثل "النوار" الشهير ألان لاد فى مشهد رئيسى، وبالمثل فإن محاكاة هوب لنمط الويسترن فى "الاسم البديل جيسى جيمس" (١٩٥٩)، تنتهى بحظيرة تحتشد بممثلى الأدوار المساعدة، بدءًا من جاى سيلفر هيلز (الذى قام بدور تونتو فى "المحارب الوحيد")، وحتى جارى كوبر، الممثل الذى ارتبط طويلاً بأفلام الويسترن، كما أن فنانى المحاكاة الساخرة يعيدون تدوير اللقطات السينمائية القديمة، مثل فيلم "الرجال الموتى لا يرتدون ملابس كاروهات" (كارل راينر، ١٩٨٢)، والذى يتضمن لقطات عديدة من بعض أعمال مهمة من نمط "النوار" فى الأربعينيات، حتى أن بطل الفيلم ستيف مارتين يبدو كأنه يمثل مع العديد من ممثلى هذا النمط، بمن فيهم بو جارت وألان لاد. وبالمثل فإن فيلم مارتى فيلدمان "آخر إعادة صنع لبو جيست" (١٩٧٧) يجعل

البطل الكوميدى يمثل مع جارى كوبر، باستخدام لقطة قريبة من "بو جيست" (١٩٣٩).

وبالإضافة إلى المحاكاة الساخرة من النوع السائد، فإن هناك نوعًا أكثر حدة يتراوح بين السخرية من نمط فيلمى والتأكيد عليه فى وقت واحد، ومن المفارقات أنها عندئذ يتم تصنيفها تحت النمط الفيلمى الذى تستهدفه، والنموذج الدقيق على ذلك هو "رجل ذئب أمريكى فى لندن" (جون لانديس، ١٩٨١)، ففيه محاكاة ساخرة واضحة (فى استخدام أغنيات "ارتفاع القمر الشرير" والعديد من نسخ "القمر الأزرق)، وتتبادل هذه المحاكاة مع رعب صادم (عنف صارخ، وتحولات إلى الرجل الذئب على نحو واقعى)، وهو ما يؤدى إلى توتر مثير بين ما تتوقعه من الفرجة على فيلم رعب، وسخرية كوميدية لكنها لا تحط من قدر النمط. وثلاثية "صراخ" (ويس كرافين، ١٩٩٦، ١٩٩٧، ٢٠٠٠)، تسير فى الطريق نفسه، لكنها تضيف عنصرًا جماهيريًا آخر من المحاكاة الساخرة، عندما تشير إلى أنك تتفرج على فيلم، حين تتحدث الشخصيات عن شخصيات أفلام الرعب.

الكوميديا الرومانسية

إذا كانت الكوميديا الرومانسية وكوميديا الأسكروبول تسخران من عملية الغزل، فإن الكوميديا الرومانسية جادة فيما يخص الحب ذاته، لكن الأسكروبول تعامله على أنه نكتة. وبالتالى فإنه فى قلب العديد من الكوميديات الرومانسية هناك واقع مؤلم يأتى من انفتاح شخص ما على الحب. إن الرجال (مثل توم هانكس وديفيد دو شوفنى) يشعرون بالدمار بسبب موت زوجاتهم الحبيبات فى بداية كل من "مؤرق فى سياتيل" (١٩٩٣)، و"عد لى" (٢٠٠٠) على الترتيب. وفى فيلم "علاقة حب" (١٩٣٩)، والإعادتين له "علاقة لا تنسى" (١٩٥٧) و"علاقة حب" (١٩٩٤)، هناك حادثة سيارة شبه قاتلة تتسبب فى سوء فهم يكاد يدمر فرصة هشة للحب.

وبرغم أن الكوميديا الرومانسية تكون فى العادة تقليدية عندما تتناول الغزل، فإن طرفى العلاقة يميلان إلى التردد فى مناوراتهما للاقتران معًا، وبرغم أن الرجل يلعب فى أغلب الأحيان دور العامل المحفز، فإن عليه أن ينضج. وذلك هو سيناريو مجموعة من أفلام هذا النمط مثل "عشرة" (١٩٧٩)، و"الشىء المؤكد" (١٩٨٥) و"عندما التقى هارى مع سالى" (١٩٨٩) و"أمانة عالية" (٢٠٠٠). وفى بعض القصص يكون على الرجل أن يواجه بعض الأمور الأخرى مثل المرض العقلى فى "ليس هناك أفضل من ذلك" (١٩٩٧)، واكتشاف أن المحبوبة قد أجرت عملية نقل قلب من زوجته الراحلة فى "عد لى".

وميل الكوميديا الرومانسية إلى الظلال الجادة أو الميلودارمية لا يحتاج إلى أن يتجاوز الألم المرتبط بالبحث عن الحب. فبطلة فيلم "سابرينا" (١٩٥٤) تحاول الانتحار عندما يصبح ألم الحب أكبر مما تطيقه، وفى بعض الأحيان فإن اليأس الصامت لأحد طرفى العلاقة يحمل ظلالاً من ألم سيرانو دى بيرجيراك ويأسه، عندما يكون المظهر عائقًا فى استكمال العلاقة، كما تفعل آبى التى لا تفخر بنفسها كثيرًا فى فيلم "الحقيقة عن القطط والكلاب" (١٩٩٦)، أو فى المعالجة العاصرة لقصة "سيرانو" فى فيلم "روكسان" (١٩٨٧)، حيث يصنع ستيف مارتين منقارًا يمكن أن يؤثر به على جيمى دورانتى (١٨٩٣-١٩٨٠). أما فيلم "لم يقبلها أحد من قبل قط" (٢٠٠٠)، فيقدم لقاء مصادفة خفيف الظل عندما تعاود البطلة تذكر تنويعة من العلاقات الفاشلة.

ومن المكونات المحورية للكوميديا الرومانسية الاحتفاء المتعاطف بالحب من جانب عاشقين (أو زوجين) أكبر سنًا، والمثال على ذلك هو الشهادات الرومانسية التى تتناثر فى فيلم "عندما التقى هارى مع سالى". وليس من المصادفات أن هؤلاء الشخصيات الأكبر سنًا تقوم أحيانًا بدور جمع الحبيبين، مثل فيلم "آى كيو" (١٩٩٤) و"عد لى". وفى بعض الأحيان تكون هذه الشخصيات عوامل حادة بطرق غير متوقعة، مثل "علاقة حب" والفيلمين اللذين صنعا عنه، فالعلاقة الحميمة بين البطل وجدته محورية فى قصة الحب. وفى كل فيلم تقع البطلة فى هوى

الفتى اللعوب، لكنها لا تهتم به كحبيب إلا عندما تراه من خلال عينى جدته التى تعتز به.

وهناك سطر حوار يلقيه جاك نيكولسون فى "ليس هناك أفضل من ذلك": "لقد جعلتينى أريد أن أصبح شخصًا أفضل"، والذى يمكن أن يكون شعار هذا النمط الفيلمى، فعلى عكس كوميديا الأسكروبول، والتى تنادى بأن يكون المرء ذاته، ويقاوم قيود الحب، فإن الكوميديا الرومانسية تدور عن التغير وقبول الانفتاح على إنسانية أوسع، وفى فيلم "امرأة العام" (١٩٤٢)، وكذلك "ضلع آدم" (١٩٤٩)، وهما أفضل الأفلام الكلاسيكية التى جمعت بين كاثرين هيبورن (١٩٠٧-٢٠٠٣) وسبنسر تريسى (١٩٠٠-١٩٦٧)، فإن على البطلة أن تصلح من سلوكها الذى يهدد زواجها، وفى القصتين فإن اهتمامها بحياتها المهنية، واعتزازها الزائد بنفسها، يعوقان كونها زوجها صالحة. وإذابة الجليد من فوق شخصية الإلهة المتجمدة، الذى أصبح تيمة فى أفلام هيبورن وتريسى، كان قد بدأ فى الكوميديا الرومانسية التى لا تنسى "قصة فيلادلفيا" (١٩٤٠).

كوميديا الأسكروبول

ربما كانت كوميديا الأسكروبول هى أكثر الأنماط الكوميدية تعرضًا لسوء الفهم. إنها ليست مجرد كوميديا مبالغة، فهى فى جوهرها محاكاة ساخرة من الكوميديا الرومانسية. إنها قريبة إلى التهريج (الفارس)، وازدهرت خلال فترة "الكساد العظيم"، عندما نص قانون الرقابة الجديد (١٩٣٤) (المعروف باسم "ميثاق الإنتاج" - المترجم) على ألا تتضمن الكوميديا الجنسية أى جنس. وفى فترة الكساد المضطربة فإن توليفة "الفتى يقابل الفتاة" انقلبت، لتقدم كوميديا الأسكروبول علاقة غزل تسيطر فيها امرأة غريبة الأطوار، بينما يكون الرجل فى العادة غير واعٍ بأن الجو ملائم لهذه العلاقة.

وتوليفة الأسكروبول الشائعة يوجد فيها "بطل ضد" - يقع تحت سيطرة خطيبة مسيطرة، ليلقى حريته على يدى امرأة ذات روح متحررة، والنموذج على

ذلك هو فيلم "تربية طفل" (١٩٣٨)، حيث يلعب كارى جرانت دور عالم أصول الإنسان، والذى تسيطر عليه خطيبته ذات الاسم على مسمى الآنسة سوالو (فيرجينيا ووكر (الاسم يعنى "ابتلاع" - المترجم)، ثم يتم إنقاذه من هذه العلاقة الخانقة بواسطة المرأة سوزان فانس (كاثرين هيبورن). وقد تمت إعادة صنع هذا الفيلم بشكل مبتكر من إخراج بيتر بوجدانوفيتش فى "إيه الحكاية يا دكتور؟" (١٩٧٢)، كما أن هناك تنويعات لا تحصى على القصة، من أكثرها ذكاء فيلم "آرثر" (١٩٨١) للكاتب المخرج ستيف جوردون، وبطولة دادلى مور.

والبطلة المتحررة فى هذا النمط تمارس تحكمها فى البطل، ويربط ستانلى كافيل (١٩٨١) بين موقع سلطتها بموقع سلطة المخرج داخل الفيلم. وأحد الأمثلة على ذلك هو جين هارينجتون (باربرا ستانويك) وتعليقها المستمر على تقدم البطل الأنيق لكنه أخرق وساذج، تشارلز بايك (هنرى فوندا، المنعكسة صورته فى مرآة زينتها، عندما يدخل غرفة الطعام فى السفينة فى فيلم "السيدة إيف" (١٩٤١). إنها فى النهاية تؤكد حكمها عندما توقع فريستها وتفتنه بإغرائها، وفى العام السابق كان هناك فيلم "زوجتى المفضلة" (١٩٤٠) حيث المرأة إيلين واجستاف آردين (إيرين دون) تقود زوجها (جرانت) فيما يقول ويفعل عندما يخبر زوجته الثانية أن الزوجة رقم واحد (دون) قد عادت إلى الحياة من الموت.

وكتاب "الضحك" (١٩٠٠) هو نظرية مهمة فى التفوق الكوميدى للفيلسوف الفرنسى إنرى بيرجسون (١٨٥٩-١٩٤١)، وهو يستبق كوميديا الأسكروبول عندما يحدد ملامح تطور الشخصية الكوميدية بأنها "الشرود"، و"الانعكاس"، وانقلاب الأدوار (ص ٦٨، ١٧٤ ، ١٧٥)، وبيرجسون يصف البروفيسور شارد الذهن، وهو شخصية الرجل المحورية فى كوميديا الأسكروبول من أدوار جرانت فى "تربية طفل" و "شغل قرود" (١٩٥٢)، حتى أدوار مماثلة لعبها جيمس ستيوارت فى "سيدة مرحة" (١٩٣٨)، وهنرى فوندا فى "السيدة إيف"، وجارى كوبر فى "كرة على نار" (١٩٤١)، ورايان أونيل فى "إيه الحكاية يا دكتور؟". لكن الرجل فى كوميديا الأسكروبول يميل إلى أن يكون "بطلاً مضادًا" شارد الذهن يضيف إلى

إحباطه الشخصى (الكوميدى) بأن يحاول أن يكون عقلانيًا فى عالم لا عقلانى. و"الانعكاس" عند بيرجسون واضح فى توليفة الأسكروبول فى شخصية المرأة، فهى مسيطرة على عكس البطلة الرزينة المرتبطة فى العادة بالكوميديا الرومانسية، والرجل يصبح ضحية فى البداية لها، ثم يتم إنقاذه على يديها. ومن الملاحظ أن مولد الأسكروبول ونجاحها الأول جاء مرتبطًا بفترة من الانتقال فى الفكاهة الأمريكية عندما كان البطل المضاد يظهر فى مقابل اختفاء البطل الطيب من الناس العاديين. ومن المصادفات أن البطل المضاد فى الأدب ظهر مبكرًا فى أعمال جيمس ثيربر (١٨٩٤-١٩٦١) على سبيل المثال، ليوضح هذه الظاهرة فى "معركة الأجناس" والتى تقدم المادة الصالحة لكوميديا الأسكروبول.

ومن التيمات الأخرى التى استمرت من فترة الكساد، تلك التى تتضمن افتتان كوميديا الأسكروبول بالغنى العاطل، والعلاقات الرومانسية غير العادية بين فردين من طبقتين مختلفتين، مثل الشخصيات التى لعبتها كلوديت كولبير وكلارك جيبل فى "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤)، ودادلى مور وليزا مينيللى فى "آرثر". وكما يوحى عنوان فيلم "لا شىء مقدس" (١٩٣٧)، فإذا كانت هذه الأفلام تسخر من العلاقات العاطفية الرومانسية، فإنها تنتهى فى العادة نهاية سعيدة، لتدعم الحب فى آخر المطاف. ويشير كافيل إلى عدد من هذه الأفلام باعتبارها "كوميديا إعادة الزواج"، وهو نمط فيلمى تكون فيه المرأة متزوجة، وتمضى الحبكة ليس لتجمع بين الرجل والمرأة معًا، ولكن لإعادة اللقاء بينهما بعد الانفصال والطلاق (كافيل، ١٩٨١). وهناك موضوعات أخرى تسخر منها كوميديا الأسكروبول، وتتراوح بين الرجال الأكاديميين السابق ذكرهم، ومهن أخرى مثل الصحافة، فى "الفتاة مساعدته" (١٩٤٠) (يمكن ترجمة الفيلم إلى "ذراعه اليمنى")، و"العروس الهاربة" (١٩٩٩)، أو المحاماة فى "الحقيقة المفزعة" (١٩٣٧) و"كلى" (١٩٨٤)، وحتى السينما ذاتها فى "الأميرة تظهر" (١٩٣٦) و"حبوبة أمريكا" (٢٠٠١)

والأنماط الفيلمية الكوميدية ليست عند العديد من الناس بقدر تأثير القلق الواعى بالذات فى الدراما الجادة، لكن فن الكوميديا يبدو فى التحليل الأخير

أكثر أمانة بكثير وعلى علاقة أوثق بالآلام التى تعانيها منها جميعًا فى صمت (وأحيانًا بدون صمت)، وعندما نستكمل الكوميديا بابتسامة الاعتراف والتقدير، فإن هذه التوليفات العديدة للمرح تهبنا انتصارًا صغيرًا لم نكن نعرفه بدونها.

انظر أيضًا:

"النمط الفيلمى"، "النزعة الشعبوية"، "الكوميديا الرومانسية"، "كوميديا الأسكروبول"، "كوميديا السلابستيك".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bergson, Henri. *Laughter* [1900]. In *Comedy*, by George Meredith. Garden City, NJ: Doubleday, Anchor, 1956.

Cavell, Stanley. *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981.

Durgnat, Raymond. *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*. New York: Horizon Press, 1970.

Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. New York: Norton, 1963. [1905].

Gehring, Wes D. *Dark Comedy: Beyond Satire*. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

———. *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*. Lanham, MD: Scarecrow Press, 2002.

———. *The World of Comedy: Five Takes on Funny*. Davenport, IA: Robin Vincent, 2001.

Jenkins, Henry. *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. New York: Columbia University Press, 1993.

كتب هذا الفصل

ويز دى جيهرينج

تشارلى شابلن

(ولد باسم تشارلز سبنسر شابلن فى لندن، إنجلترا
فى ١٦ أبريل ١٨٨٩، توفى فى ٢٥ ديسمبر ١٩٧٧)

جاء تشارلى شابلن من جذور تمتد فى عالم تقاليد الصالات الموسيقية، وهو أهم الشخصيات الكوميدية فى السينما. وفى الحقيقة أنه عادة ما يسمى أعظم الشخصيات السينمائية، الكوميدية وغير الكوميدية، سواء من قبل الدارسين أو الجمهور، وشخصية الصعلوك عنده تحمل سمات الرجل العادى فى كل مكان، وفى الوقت ذاته تحمل المدى الواسع للتمثيل الصامت عند شابلن، فإنه يظل المعيار الذى يقاس عليه كل مهرجى السينما الآخرين، وهو قادر على التوازن بين الكوميديا والعاطفة الجياشة، كما فى نهاية فيلم "أضواء المدينة" (١٩٣١) عندما ترى الفتاة العمياء أخيراً، وتتعرف على الرجل الصعلوك الطيب الذى ساعدها، وهو مشهد لا يقارن، وهذا المزيج أصبح هدفًا مراوغًا عند غيره من الممثلين الكوميديين مثل هارى لانجدون وجيرى لويس، وكان شابلن يكتب ويخرج ويكتب الموسيقى ويقوم بالبطولة وينتج أفلامه، وفشل الكثير من الممثلين الكوميديين فى أن يحذوا حذوه فى هذه الإنجازات، بدءًا من لانجدون فى الفترة الصامتة، وحتى إيدى ميرفى فى "ليالى هارلم" (١٩٨٩).

ويصبح فن شابلن أكثر وضوحًا عند مقارنته بمنافسه ومعاصره باستر كيتون. فعالم كيتون يتضمن فى الأغلب صراعًا مع الآلات و/ أو مع الطبيعة، لكن معارك شابلن الكوميدية تدور مع الرجال الآخرين ومع المجتمع. وعلى سبيل المثال فى فيلم "الحاج" (١٩٢٣)، يمثل شابلن تمثيلاً صامتًا لقصة ديفيد وجوليات، وهو

موقف موجود فى كل قصص شابلن، كما أن السمة الملحمية فى كوميديا كيتون تتناقض مع حميمية التحولات فى أفلام شابلن، والتى تحدث للأشياء الجامدة الصغيرة، والمثال الأوضح على ذلك أرغفة الخبز الساحرة التى توضع فيها شوكة فتصبح فجأة أقدامًا راقصة فى فيلم "جنون البحث عن الذهب" (١٩٢٥). وفى الوقت الذى يدور فيه عالم كيتون حول مفهوم ذهنى عن عبثية القرن العشرين، فإن أعمال شابلن تدور حول رومانسية القرن التاسع عشر، بدءًا من أفلام قصيرة من بطولة إدنا بورفيانس مثل "المهاجر" (١٩١٧)، وحتى المتشردة الشجاعة التى لعبتها بوليت جودار فى "العصور الحديثة" (١٩٣٦) وكلير بلوم فى "أضواء المسرح" (١٩٥٢).

ويعتمد تراث شابلن على نمط كوميديا الشخصية، لكنه كان فنانًا أصيلاً فى مجال الكوميديا القاتمة، فهناك دائمًا تيار من الفكاهة السوداء يسرى تحت السطح فى أفلامه، كما فى أفكاره عن دفع الطفل إلى المجارى فى "الصبى" (١٩٢١). لكنه مع "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠) و"مسيو فيردو" (١٩٤٧) قدم فيلمين كلاسيكيين رائدين من الكوميديا القاتمة، وكان "فيردو" هو أول انقطاع كامل عن شخصية الصعلوك، وفيه يلعب دور رجل يتكسب من الزواج بسيدات عجوزات ثم يقتلهن.

اشترك شابلن أيضًا فى تأسيس شركة يونايتد أرتيستس، وهى شركة توزيع للأفلام المستقلة، مع الرواد دوجلاس فيربانكس، ومارى بيكفورد، ودى دابليو جريفيث، لكن شخصيته الصادمة فى "مسيو فيردو" أدت إلى نفور الكثير من معجبيه، وفى معترك هستيريا الحرب الباردة، فإن شابلن ـ الذى لم يصبح قط مواطنًا أمريكيًا ـ مُنع فى عام ١٩٥٢ من الدخول مرة أخرى إلى أمريكا. ومن بين أفلامه الأخيرة القليلة، فإن "أضواء المسرح" يعتبر شهادته المختصرة عن قوة الكوميديا.

مشاهدات مقترحة:

"المهاجر" (١٩١٧)، "سلاح الكتف" (١٩١٨)، "الصبى" (١٩٢١)، "الحاج" (١٩٢٣)، "جنون البحث عن الذهب" (١٩٢٥)، "السيرك" (١٩٢٨)، "أضواء المدينة" (١٩٣١)، "العصور الحديثة" (١٩٣٦)، "الديكتاتور العظيم" (١٩٤٠)، "مسيو فيردو" (١٩٤٧)، "أضواء المسرح" (١٩٥٢).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Chaplin, Charles. *My Autobiography.* New York: Simon & Schuster, 1964.

Chaplin, Charles, Jr., with N. Rau and M. Rau. *My Father, Charlie Chaplin.* New York: Random House, 1960.

Gehring, Wes D. *Charlie Chaplin: A Bio-Bibliography.* Westport, CT: Greenwood Press, 1983.

Maland, Charles. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1989.

Robinson, David. *Chaplin: His Life and Art.* New York: McGraw-Hill, 1985.

ويز دى جيهرينج

وودى ألين

(ولد باسم ألين ستيوارت كونيجسبيرج، فى بروكلين بولاية نيويورك، فى ١ ديسمبر ١٩٣٥)

بعد تشارلى شابلن، فإن وودى ألين هو أهم "مؤلف" كوميدى فى تاريخ السينما الأمريكية. ومثل شابلن، كان ألين طوال ثلاثين عامًا يكتب ويخرج ويقوم ببطولة أفلامه المهمة بمعدل ما يقرب فيلمًا كل عام منذ أول أفلامه "إيه الجديد يا قطة؟" (١٩٦٥). كما أظهر ألين أيضًا موهبة فى الفكاهة الأدبية، حيث إن كتابته فى مجلة "ذا نيويوركر" أدت إلى ثلاثة كتب ناجحة، هى "الوصل إلى التعادل" (١٩٧١)، و"بدون ريش" (١٩٧٥)، و"آثار جانبية" (١٩٨٠). وقد بدأ حياته الفنية كاتب نكات للممثل سيد سيزار، وبدأ فى عام ١٩٦١ فى أداء نكاته بنفسه فى النوادى وعلى الأسطوانات وفى البيوت الجامعية.

وبعد أن أصيب بخيبة الأمل فى معالجة السيناريو الذى كتبه لفيلم "قطة"، بدأ فى إخراج أفلامه لأول مرة مع فيلم "خذ الفلوس واجر" (١٩٦٩). وفى تشابه مع صعلوك شابلن فى "العصور الحديثة" (١٩٣٦)، فإن شخصية ألين السينمائية هى لبطل مضاد فى المدينة تخرجه الحياة المعاصرة عن مساره، لكن برغم إعجابه الشديد بشابلن، فإنه يستعير أكثر من بوب هوب، والذى ساهم خلال الأربعينيات فى أن يولد نوعًا جديدًا من كوميديا الشخصية، والتى تنتقل بين البطل المضاد الكوميدى غير الكفء، والرجل الحكيم المعجب بنفسه. وفى فيلم "النائم" (١٩٧٣) يبدو ألين حتى قريب الشبه مع بوب هوب، حتى فى سطور الحوار.

وبينما يكمن تراث ألين فى بطل الكوميديا الشخصية الذى يتلاعب بقضايا فنية، خاصة الأمور التى تظهر فى "الحب والموت"، فإن ألين مؤلف مهم أيضًا

فى الكوميديا الرومانسية الحديثة. وفيلمه "آنى هول" الذى فاز بجوائز الأوسكار لأفضل فيلم، وإخراج، وكتابة، هو ربما أكثر الكوميديات الرومانسية تأثيرًا فى النصف الثانى من القرن العشرين. وبطله غير المتلائم الذى يعيش فى المدينة، يعانى على نحو متزايد القلق الذهنى، ويظهر قدرًا كبيرًا من الكوميديا البصرية، سواء وهو يحاول أن يعزف على آلة تشيللو فى فرقة متحركة، كما فى "خذ الفلوس واجر"، أو وهو يتحمل لقاء عصبيًا مثيرًا للضحك فى موعد غرامى ارتجالى، كما فى "اعزفها مرة أخرى يا سام" (١٩٧٢)، أو يحاول الإمساك بالكابوريا الهاربة أو أن يقتل العناكب فى "آنى هول" (١٩٧٧).

وبرغم أن كوميديا المهرج والكوميديا الرومانسية هما أقوى مواهبه، فإنه قادر أيضًا على تقديم أفلام مختلفة، مثل "مشاهد داخلية" (١٩٧٨)، "وهى دراما غرفة على طريقة بيرجمان، أو الفانتازيا التى تشبه عالم باستر كيتون فى "وردة القاهرة القرمزية" (١٩٨٥)، أو فيلم "جنايات وجنح" (١٩٨٩)، وهو كوميديا قاتمة عن طبيعة الأخلاق والضمير بما يذكر بالكوميديا السوداء الرائدة عند شابلن فى "مسيو فيردو" (١٩٤٧). ومع ذلك فإنه لم يتم بعد التأكيد على أهمية ألين بالنسبة للكوميديا الأمريكية بالقدر الكافى. وللأسف ـ مرة أخرى مثل شابلن ـ فإن فضائح الحياة الخاصة لوودى ألين قد ألهت الجمهور عن فنه، وضاءلت من قاعدة معجبيه.

مشاهدات مقترحة:

"خذ الفلوس واجر" (١٩٦٩)، "موز" (١٩٧١)، "اعزفها مرة أخرى يا سام" (١٩٧٢)، "النائم" (١٩٧٣)، "الحب والموت" (١٩٧٥)، "آنى هول" (١٩٧٧)، "مانهاتن" (١٩٧٩)، "ذكريات ستارداست" (١٩٨٠)، "دانى روز من برودواى" (١٩٨٤)، "وردة القاهرة القرمزية" (١٩٨٥)، "هانا وأخواتها" (١٩٨٦)، "أيام الراديو" (١٩٨٧)، "جنايات وجنح" (١٩٨٩)، "رصاصات فوق برودواى" (١٩٩٤)، "الجميع يقول أحبك" (١٩٩٦)، "تفكيك هارى" (١٩٩٧)، "نقطة كسب المباراة" (٢٠٠٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Allen, Woody. *The Complete Prose of Woody Allen.* Aveval, NJ: Wings Books, 1994.

Bjorkman, Stig. *Woody Allen on Woody Allen: In Conversation with Stig Bjorkman.* New York: Grove Press, 1993.

Lax, Eric. *Woody Allen: A Biography.* New York: Knopf, 1991.

Schickel, Richard. *Woody Allen: A Life in Film.* Chicago: Ivan R. Dee, 2003.

Yacowar, Maurice. *Loser Take All: The Comic Art of Woody Allen.* New York: Frederick Ungar, 1979.

ويز دى جيهرينج

مسلسلات الصور والقصص المصورة

Comic and Comic Books

لكل من المسلسلات المصورة والسينما أسلاف مهمون فى منتصف القرن التاسع عشر، لكنهما ظهرا فى وقت متزامن تقريبًا فى تسعينيات هذا القرن. وسرعان ما تبنى كل وسيط منهما طريقة فى السرد البصرى الجماهيرى، واشتركا فى كونهما تم استقبالهما باعتبارهما عناصر دنيا من الثقافة الجماهيرية فى بدايات القرن العشرين، وبينما حاول العديد من السينمائيين التخلص من هذا الارتباط من خلال بناء دور عرض سينمائية فاخرة للطبقة الوسطى، والاقتباس عن أعمال أدبية كلاسيكية، فإن معظم المسلسلات المصورة حافظت على الارتباط بالوسائط الموجهة للأطفال، وهكذا تعرضت السينما لعملية تحديث كاملة، لكن معظم المسلسلات المصورة لم يحدث لها ذلك، ويمكن فهم تاريخ هذين الشكلين الفنيين الجماهيريين فى القرن العشرين بأن السينما ارتفعت من مستوى التقنية المعرضة للشك والارتياب إلى مصاف أهم شكل فنى عصرى، بينما احتفظت المسلسلات المصورة بوضعها المتدنى الأصلى، وإن كانت نادرًا ـ ولكن بشكل متزايد ـ كانت تعتبر من بين الفنون.

تحويل المسلسلات المصورة إلى السينما

كان أسلاف كتب القصص المصورة فى الولايات المتحدة هى المسلسلات المصورة فى الصحف، وسرعان ما استثمر السينمائيون الكثير من نجاحاتها. ظهرت المسلسلات المصورة على المستوى القومى على صفحات مئات من الجرائد

اليومية، وكان أشهر هذه المسلسلات جزءًا لا يتجزأ من الثقافة اليومية للملايين من الأمريكيين، وكان نقل نوادر هذه الشخصيات إلى الشاشة طريقة سهلة لصنع مسلسلات سينمائية ناجحة، وعلى سبيل المثال، فقد بدأت شركة بيوجراف فى عام ١٩٠٢ فى خلق سلسلة من النسخ السينمائية عن المسلسل المصور لبير أوبر "ألفونس وجاستون". وفى عام ١٩٠٤ أخرج إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١) اقتباسًا عن "باستر براون" لريتشارد إف أوتكولت، وأخرج لارى سيمون (١٨٨٩-١٩٢٨) نسخة عن السلسلة المصورة الجماهيرية لجورج ماكمانوس عن المهاجرين الأيرلنديين "تربية أب". واقتباسًا عن مسلسل مصور لشيك يانج، عرضت شركة كولومبيا ثمانية وعشرين فيلمًا من سلسلة "شقراء" من بطولة بينى سينجلتون (١٩٠٨-٢٠٠٣) وآرثر ليك (١٩٠٥-١٩٨٧) بين عامى ١٩٣٨ و ١٩٥٠، لتصنع أكثر المسلسلات نجاحًا والتى ترجع أصولها إلى العصر الذهبى للمسلسلات المصورة. وأظهرت هذه الأفلام المدى الذى يمكن به اقتباس المسلسلات المصورة إلى السينما فى عصر الإستوديو.

لكن لم تكن المسلسلات المصورة موضوعًا لأفلام، وإن كانت الطبيعة المتنامية للعديد من مسلسلات القصص المصورة الصحفية - خاصة التى تتناول المغامرة والأكشن - تشبه كثيرًا المسلسلات السينمائية الأسبوعية (التى كانت تعرض قبل الفيلم الروائى الطويل حتى بداية الخمسينيات - المترجم). ومن بين أشهر المسلسلات المصورة التى تم اقتباسها للسينما بهذه الطريقة "إيس دراموند" التى أصبحت مسلسلاً سينمائيًا بالتمثيل الحقيقى من ثلاثة عشر جزءًا لشركة كولومبيا (١٩٣٥-١٩٤٠)، اعتمادًا على السلسلة المصورة لإيدى ريكنبيكر. أما السلسلة المصورة الشهيرة لشيستر جولد "ديك تريسى"، فقد كانت مصدرًا لثلاث حلقات من شركة "ريبابليك" فى الثلاثينيات والأربعينيات، كما أن "فلاش جوردون" لأليكس ريموند تحولت إلى مسلسل لشركة يونيفرسال من بطولة باستر كريب.

كما اعتمدت المسلسلات السينمائية على الشكل الجديد الذى ظهرت به القصص المصورة فى كتب، وكانت أول شخصيات مشهورة من هذه الكتب هى

سوبرمان الذى ظهر فى عام ١٩٣٨، وباتمان فى عام ١٩٣٩، أى فى قلب فترة المسلسلات السينمائية، وكان باتمان هو بطل مسلسل من شركة كولومبيا لم ينجح كثيرًا فى عام ١٩٤٣، وظلت الشخصية مهملة حتى ظهرت فى برنامج تليفزيونى فى عام ١٩٦٦ ثم فى أفلام عنها، أما سوبرمان الذى جسده كيرك ألين (١٩١٠-١٩٩٩) فى مسلسل عام ١٩٤٨، فقد حقق نجاحًا حتى إن الشخصية ظهرت فى سلسلة صحفية مصورة، وبرنامج إذاعى، وسلسلة من أفلام التحريك من شركة إستوديو فلايتشر، لكنها لم تكن سلسلة أفلام التحريك الوحيدة التى تعتمد على مسلسل مصور جماهيرى فى تلك الفترة، فمسلسل القصص المصورة "مات وجيف" لبادفيشر الذى بدأ فى عام ١٩١٣ أصبح موضوعًا لما يزيد على ثلاثمائة فيلم تحريك قصير من صنع الرسام ذاته، وبالمثل فقد ظهرت سلسلة طويلة من أفلام التحريك المقتبسة عن شخصية "باباى" التى أبدعها إلزى سى سيجار، وصنعت إستوديوهات فلايتشر ٢٣٤ فيلمًا قصيرًا تحت اسم "باباى" بين عامى ١٩٣٣ و ١٩٥٧، لتصبح هذه الشخصية واحدة من بين الشخصيات الأطول عمرًا فى تاريخ التحريك، وربما كانت نسخ التحريك السينمائى لها أكثر شهرة الآن من مصدرها الأصلى فى المسلسلات المصورة.

واستمر الاقتباس عن شخصيات المسلسلات المصورة برغم أفول شكل المسلسلات السينمائية وأفلام التحريك القصيرة، فمنذ التسعينيات حاولت العديد من الاقتباسات أن تمتد بما كان ينشر فى الصحف من مسلسل مصور فى ثلاث لوحات حتى يصبح فيلمًا روائيًا طويلا، وكان هذا يتحقق فى العادة بواسطة سينمائيين حاولوا اقتناص روح المادة الأصلية دون الالتزام ببنائها القصير. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "دينيس المؤذى" (نيك كاسيل، ١٩٩٣) يضم فى حبكته مجموعة من المواقف الجاهزة التى ظهرت فى السلسلة المصورة التى استمرت طويلاً على هيئة لوحة يومية واحدة، ورسمها هانك كيشام. وبالمثل فإن فيلم "جارفيلد" (بيتر هويت، ٢٠٠٤) يمتد بالتيمات الأولية التى رسمها جيم ديفيز لهذا المسلسل المصور الفكاهى الجماهيرى. ولعل أكثر هذه النوعية من الأفلام نجاحًا

هى أفلام "عائلة آدامز" (١٩٩١-١٩٩٣) من إخراج بارى سونينفيلد (ولد عام ١٩٥٣)، والتى تعتمد على رسوم تشارلز أدامز فى صحيفة "ذا نيويوركر". لكن نجاح هذه الأفلام قد يعود أكثر إلى قبول الجماهير للبرنامج التليفزيونى (١٩٦٤-١٩٦٧) المقتبس بدوره عن رسوم أدامز.

كما أن المسلسلات المصورة التى استمرت على نحو أقوى كانت موضوعًا لأفلام روائية طويلة، ترتبط فى الأغلب بمشاعر الحنين إلى الماضى لا ينبع فقط من المسلسلات المصورة ذاتها، ولكن أيضًا من الوسائط الأخرى التى تناولتها (مسلسلات السينما والتليفزيون - المترجم). وعلى سبيل المثال فإن المسلسلات المصورة الثلاثة من العصر الذهبى، والتى تحولت إلى مسلسلات سينمائية أو أفلام قصيرة، أصبحت أفلامًا روائية طويلة، ففى عام ١٩٨٠ أخرج مايك هودجز (ولد عام ١٩٣٢) فيلم "فلاش جوردون"، والذى كان إشارة تحية لكل من مسلسل أليكس ريموند المصور، والمسلسل السينمائى الشهير الذى استلهمه، وفى العام ذاته أخرج روبرت آلتمان (ولد عام ١٩٢٥) اقتباسًا عن "باباى"، مستخدمًا سيناريو رسام القصص المصورة فى صحيفة "فيلدج فويس" جول فايفر (ولد عام ١٩٢٩)، والذى كان أقرب إلى مسلسل سيجار المصور أكثر منه إلى أفلام التحريك من إستوديو فلايتشر. وفى عام ١٩٩٠ أخرج وارين بيتى (ولد عام ١٩٣٧)، كما قام ببطولة نسخة أسلوبية من "ديك تريسى" كان أقرب كثيرًا إلى الأسلوب البصرى المميز فى المسلسل المصور الذى رسمه جولد.

تحويل كتب القصص المصورة الأمريكية إلى السينما

العلاقة بين الرسوم المصورة والسينما لم يتم استكشافها فقط بواسطة السينمائيين الذين استلهموا المسلسلات الصحفية، ولكن أيضًا كتب القصص المصورة، ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية ساد فى الكتب المصورة الأمريكية نمط "السوبرهيرو"، كما شهدت العقود الأخيرة من القرن العشرين انفجارًا فى الأفلام ذات العلاقة بالأبطال الفائقين، والتى تعرض فى مواسم الصيف، وبدأت

فى عام ١٩٧٨ مع نسخة "سوبرمان" من إخراج ريتشارد دونر (ولد عام ١٩٣٠)، وبطولة كريستوفر ريف، ثم فى أفلام تالية عن هذه الشخصية، وارتفع فيلم البطل الفائق الناجح جماهيريًا إلى مستوى آخر فى عام ١٩٨٩ مع نسخة "باتمان" من إخراج تيم بيرتون، ثم فى حلقات ثلاث تالية فى التسعينيات، وحلقة رابعة فى عام ٢٠٠٥، وكانت هذه الأفلام - "سوبرمان" و"باتمان" - من تمويل "إخوان وارنر"، وهى فرع من "تايم وارنر"، وتعتمد على شخصيات نشرت فى كتب دار نشر "دى سى كوميكس"، وهى بدورها فرع من "تايم وارنر"، وهذا النوع من الإنتاج أسس معايير أفلام أبطال الفائقين التى ظهرت بعد ذلك، وقلد كثيرون هذا الاتجاه، ومستلهمين شخصيات أقل جماهيرية ظهرت عن طريق شركات أصغر فى مجال كتب القصص المصورة، مثل "الغراب" (١٩٩٤)، و"الفتاة الدبابة" (١٩٩٥)، و"القاضى دريد" (١٩٩٥)، و"السلك الشائك" (١٩٩٦)، و"الرجال فى الملابس السوداء" (١٩٩٧)، و"الجرثومة" (١٩٩٧)، و"رابطة السادة الاستثنائيين" (٢٠٠٣)، و"فتى الجحيم" (٢٠٠٤).

وخلال انفجار سينما البطل الفائق فى التسعينيات، كانت حقوق استغلال الشخصيات التى نشرتها دار نشر "مارفيل كوميكس" قد انتهت بالنسبة لشركات سينمائية مستقلة صغيرة لم تستطع نقل هذه الشخصيات إلى الشاشة، واستعادت مارفيل عند نهاية العقد حقوق الاستغلال، وبدأت فى صنع عدد كبير من الأفلام، من أشهرها "رجال إكس" (برايان سينجر، ٢٠٠٠، ٢٠٠٣)، و"سبايدرمان" (سام ريمى، ٢٠٠٢، ٢٠٠٤)، وهناك أفلام نالت نجاحًا مثل "ديرديفيل" (الجرىء) (٢٠٠٣)، و"المعاقب" (٢٠٠٤)، والاقتباس عن "هالك" "الرجل الأخضر" (٢٠٠٣) من إخراج آنج لى (ولد عام ١٩٥٤).

وبرغم مركزية البطل الفائق فى كتب القصص المصورة فى أمريكا فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد تم بنجاح استكشاف أنماط أخرى، وتم اقتباس العديد من كتب القصص المصورة التى لا تتضمن أبطالاً فائقين إلى السينما. وعلى سبيل المثال، فإن كتب الأطفال المصورة كانت أساسًا للعديد من الأعمال،

التى تعيد - على نحو فيه حنين إلى الماضى - إحياء شخصيات كلاسيكية بعد أن اختفت طويلاً من عالم النشر. لقد قامت دار نشر "هارفى كوميكس" لفترة طويلة بنشر سلسلة "ريتشى ريتش"، والتى كانت مصدرًا فى عام ١٩٩٤ لفيلم بالاسم نفسه، كما أن "جوسى والقطط" لدار نشر "آرشى كوميكس" تحولت إلى الشاشة فى عام ٢٠٠١.

وفى اتجاه مختلف تمامًا حدثت ثورة فى عالم القصص المصورة "السرية" (الأندرجراوند) خلال الستينيات، نتج عنها فيضان من أفلام البالغين التى تعتمد على هذا الأسلوب المدمر (أى المبالغ فى غرابته وانتهاكه الأخلاق المتعارف عليها - المترجم). ومن أشهر هذه الأعمال "القط فريتز" (١٩٧٢)، وجزؤه التالى "تسع أرواح للقط فريتز" (١٩٧٤)، من إخراج رالف باكشى (ولد عام ١٩٣٨)، وهما فيلمان يعتمدان على شخصية من إبداع الرسام روبرت كرامب (ولد عام ١٩٤٣)، والذى أفزعه فيلما باكشى حتى أنه أوقف تمامًا الكتاب المصور عن الشخصية، فى محاولة لإبعاد نفسه عن الفيلمين، كما أن القصص المصورة التى تنتمى إلى ما بعد الأندرجراوند كانت مصدرًا للأفلام، مثل فيلم آلتمان "أو سى وستيجس" (١٩٨٧) الذى يعتمد على سلسلة رسوم "ناشيونال لامبون"، وكذلك فيلم "بهاء أمريكى" (٢٠٠٣) الذى يعتمد على سلسلة الكتب المصورة التى سجل فيها هارفى بيكار سيرته الذاتية. ومن الأعمال التى تستهدف البالغين، وتعتمد على سلاسل الرسوم من الأنماط غير التقليدية، قصة جاك السفاح "من الجحيم" (الإخوة هيوز، ٢٠٠١)، والذى يعتمد على كتاب القصص المصورة لألان مور وإيدى كامبيل، كذلك "عالم الشبح" (٢٠٠٠)، والمقتبس للشاشة من إخراج دانييل كلوز (ولد عام ١٩٦١) عن روايته المصورة.

أفلام كتب القصص المصورة فى أوربا وآسيا

بينما تمثل الولايات المتحدة ريادة عالمية فى مجال إنتاج الأفلام التى تعتمد على المسلسلات والكتب المصورة، فإنها مع ذلك ليست اللاعب الوحيد فى هذا

المجال. وفى أوربا - على سبيل المثال - فبرغم أن المسلسلات المصورة لا تلقى احترامًا واسعًا باعتبارها سينما، فإنها تلقى قبولاً عامًا أكثر من الولايات المتحدة. لكن برغم هذه الحقيقة فإن عددًا أقل من المسلسلات المصورة تحولت إلى الأفلام. وخلال الستينيات، أصبح بطل أشهر القصص المصورة فى بلجيكا، وهو "تان تان"، بطلاً لفيلمين بالتمثيل الحقيقى من بطولة جان بيير تالبو (ولد عام ١٩٤٣)، فى دور الصحفى الصبى الجرىء، ثم أصبح تان تان فيما بعد موضوعًا لسلسلة من أفلام التحريك، لكن أيًا من هذه الأفلام لم ينجح نجاحًا كبيرًا، خاصة إذا قورنت بشهرة القصة المصورة ذاتها. ولعل أشهر قصة مصورة تحولت إلى فيلم فى أوربا هى "بارباريلا" (روجر فاديم، ١٩٦٨) بطولة جين فوندا (ولدت عام ١٩٣٧)، وهو الفيلم الذى يعتبر اليوم من الكلاسيكيات. وعند نهاية القرن العشرين، تحولت سلسلة الكتب المصورة "أستريكس"، التى صنعها رينيه جوسكينى وألبير أوديرزو، إلى ثلاثة أفلام فرنسية ناجحة جماهيريًا، وهى "أستريكس وأوبليكس ضد سيزار" (١٩٩٩)، و"أستريكس وأوبليكس: المهمة كليوباترا" (٢٠٠٢)، و"أستريكس ورجال الفايكينج" (٢٠٠٦). كما أن سلسلة الكتب المصورة "بلوبيرى"، التى تنظر نظرة نقدية إلى نمط الويسترن، وصنعها جان ميشيل شارلبيه وجاك جيرو، أصبحت إنتاجًا عاليًا مشتركًا ذا ميزانية عالية من بطولة فينسينت كاسيل (ولد عام ١٩٦٦) وذلك فى عام ٢٠٠٤.

ومن البلدان التى لا تنفصل فيها الثقافة السينمائية عن ثقافة المسلسلات والقصص المصورة، اليابان، فالعلاقة بين "ماجنا" magna (الكتب المصورة اليابانية)، و"أنيمى" anime (التحريك اليابانى) علاقة حميمة، حيث إن كتب القصص المصورة المشهورة تتحول بانتظام إلى مسلسل تحريك للسينما والتليفزيون، كما أن الأفلام الجماهيرية يعاد خلقها فى صورة سلسلة قصص مصورة. والمثال على ذلك هو أعمال أوساو تيزوكا، أشهر رسام قصص مصورة فى اليابان، والذى اقتبس العديد من أعماله إلى السينما، مثل "العنقاء" (١٩٧٨)، و"أستروبوى" (١٩٨٠)، و"كيمبا والأسد الأبيض" (١٩٦٦). ومن بين أشهر الأعمال

اليابانية التى ظهرت فى القصص المصورة والسينما على السواء "أكيرا" (١٩٨٨)، و"الرجل الحر الباكى"، و"دراجون بول زى"، وميزون إيكوكو"، و"موبيوس الصامت"، وهى الأفلام التى ظهرت فى الثمانينيات والتسعينيات، بالإضافة إلى مئات الأمثلة الأخرى. ومن بين أشهر السينمائيين الذين توجد أعمالهم على هيئة قصص مصورة وأفلام هاياو سيازاكى (ولد عام ١٩٤١)، ومن بين أعماله "ناوزيكا من وادى الرياح" (١٩٨٤). كما أن سلسلة "ماجنا" قد تحولت أيضًا إلى اقتباسات أفلام بالتمثيل الحقيقى، حتى إن كان ذلك بدرجة أقل من حيث عددها، والمثال على ذلك هو ملحمة الساموراى ذات التسعة آلاف صفحة من صنع كازو كويكى وجوسيكى كوييما "الذئب المتوحد والجرو"، والتى اقتبست إلى سلسلة من ستة أفلام بين عامى ١٩٧٢ و ١٩٧٤.

الصلة بين فنان الرسوم وفنان السينما

يشير فنانون مثل ميازاكى إلى التداخل الوثيق بين عالمى السينما والقصص المصورة، وهناك عدد من رسامى القصص المصورة وجهوا انتقادًا إلى صنع الأفلام بأشكال متعددة، فمنذ عام ١٩١١، كان وينسور ماكاى (١٨٧١-١٩٣٤)، صانع سلسلة الرسوم "نيمو الصغير فى سلامبرلاند" (أرض السبات)، يجرب التحريك فى أفلام مثل "نيمو الصغير" و"الديناصورة جيرتى" (١٩١٤). وتولى فنانون آخرون أدوارًا متخصصة فى صنع الأفلام، ومن الأمثلة الواضحة على التداخل هو مجال رسم لوحات السيناريو story boarding، وهو تخصص قام به فنانو الكتب المصورة - مثل بول شادويك، وهوارد شايكين - فى إحدى نقاط حياتهم الفنية. وهناك عدد كبير من رسامى وكتاب المسلسلات والقصص المصورة كتبوا سيناريوهاتهم، مثل جول فايفر وفرانك ميللر (ولد عام ١٩٥٧). كما أن بعض رسامى المسلسلات المصورة تحولوا إلى مخرجين سينمائيين، وإن كان هذا قد حدث فى حالات أقل، مثل رسام المسلسلات المصورة اليوغوسلافى الشهير إينكى بيلال (ولد عام ١٩٥١)، الذى كتب وأخرج ثلاثة أفلام روائية طويلة، هى

"فندق قصر الفحم" (١٩٨٩)، و"قمر تايخو" (١٩٩٦)، و"الخالدون" (٢٠٠٤)، والتى تعتمد على قصصه المصورة "كارنفال الخالدين" و"مصيدة المرأة". وبالمثل فإن سيلفان شوميه (ولدت عام ١٩٦٣) انتقلت من عالم القصص المصورة للإخراج فى أفلام تحريك، مثل الفيلم القصير الذى ترشح للأوسكار "السيدة العجوز والحمائم" (١٩٨٩)، وفيلم "توأم بيلفيل الثلاثة" (٢٠٠٣).

وبينما الأقل شيوعًا هو انتقال السينمائيين إلى عالم القصص المصورة، فإن هناك مثل هذه الحالات، وأشهرها هو كيفى سميث (ولد عام ١٩٧٠) الذى استخدم شهرته كصانع أفلام لكى يؤسس حياة مهنية لسلسلة القصص المصورة عن البطل الخارق "ديرديفيل" (الجرىء)، و"السهم الأخضر"، كما أن جوس هيدون (ولد عام ١٩٦٤) صنع كتابه بالرسوم المصورة "مشاجرة" اعتمادًا على فيلمه ومسلسله التليفزيونى "بافى السفاح مصاص الدماء". وربما كان أشهر سينمائى عمل فى مجال القصص المصورة هو فيديريكو فيلليني (١٩٢٠-١٩٩٣)، الذى اشترك فى تأليف روايتين مصورتين مع الفنان ميلو مانارا (ولد عام ١٩٤٥)، وهما "رحلة إلى تولوم" (١٩٨٩)، و"رحلة جى ماستورنا" (١٩٩٢).

ومدى العلاقة بين السينما والقصص المصورة يشير إلى الأسلاف المشتركين لهذين الوسيطين، والعناصر التى تربط بينهما كأشكال سردية بصرية. وإذا كانت السينما قد سبقت القصص المصورة بدرجة كبيرة، فيما يتعلق بتطوير مادتها لجمهور الأطفال، فإن القصص المصورة التى تحولت مؤخرًا إلى أفلام، خاصة فى نمط البطل الخارق، تشير إلى أن ما يجذب السينمائيين إليها هو تلك العلاقة مع ثقافة الأطفال، وفى الوقت ذاته، فإنه من الواضح أن الأمور أصبحت مهيئة تقنيًا الآن لتكاثر كبير فى الأفلام التى تعتمد على القصص المصورة، فالتطورات فى التحريك بالكمبيوتر، والمؤثرات الكمبيوترية الخاصة، والتى حدثت منذ منتصف التسعينيات، قد أتاحت للسينمائيين باقتناص الجوهر الفانتازى الذى كان علامة جودة لسلسة القصص المصورة، كما أن التطورات الجديدة، مثل الخلق الرقمى لأى ديكور، يبشر بالقدرة أكثر على هذا الإنجاز. ومن المثير للاهتمام أن اثنين من

الأفلام الأربعة التى تم صنعها فى ديكور رقمى كامل، كانا يعتمدان على قصص مصورة، وأخرجهما صناع هذه الكتب، وهما "الخالدون"، و"مدينة الخطيئة" (٢٠٠٥)، والذى أخرجه فرانك ميللر وروبرت رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨)، اعتماداً على سلسلة القصص المصورة لميللر بالاسم نفسه. ومع تغير التقنية السينمائية، فإن الفوارق بين القصص المصورة والسينما سوف تستمر فى التناقص.

انظر أيضاً:

"الاقتباس"، "التحريك"، "أفلام الكارتون"، "أفلام الأطفال".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Daniels, Les. *Comix: A History of Comic Books in America*. New York: Outerbridge and Dienstfrey, 1971.

Fell, John L. *Film and the Narrative Tradition*. Berkeley: University of California Press, 1986.

Gravett, Paul. *Manga: Sixty Years of Japanese Comics*. London: Collins Design, 2004.

Jones, Gerard. *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. New York: Basic Books, 2004.

Sabin, Roger. *Adult Comics: An Introduction*. London/New York: Routledge, 1993.

كتب هذا الفصل

بارت بيتى

الإنتـاج المشتـرك

Co-Productions

"الإنتاج المشترك" مصطلح فضفاض يمكن أن ينطبق على أى شكل من أشكال التمويل المشترك، والتعاون المالى والإبداعى والتقنى المتضمن فى عملية إنتاج فيلم، وكان الإنتاج المشترك ملحوظًا فى أوقات متعددة خلال تاريخ السينما، وأثبت أنه إحدى الوسائل الفعالة لإنتاج السينما الروائية فى العالم، وقد استخدمت البلدان الأوربية بشكل خاص الإنتاج المشترك كإستراتيجية لصنع الأفلام ذات الميزانيات العالية نسبيًا، للوصول إلى أسواق أوسع وأكثر، لكن لا توجد بلد الآن لا تنخرط فى إنتاج مشترك من نوع أو آخر، لذلك فإن الإنتاج المشترك يمثل اتجاهًا سائدًا فى الإنتاج السينمائى الذى يتزايد فى توجهه العالمى، لدرجة أنه - حسب قول البعض - يتسبب فى ضرر التقاليد والثقافات السينمائية على المستويين القومى والمحلى.

وقد قام مانجونات بينداكور بتحديد أربعة تصنيفات للإنتاج المشترك: (١) الإنتاج المشترك بين القطاعين العام والخاص فى بلد ما، (٢) الإنتاج المشترك بين القطاعين العام والخاص فى بلدان مختلفة، (٣) رؤوس الأموال الخاصة فى بلدان مختلفة، (٤) اتفاقيات الإنتاج المشترك (١٩٩٠). وبرغم أن الإنتاج المشترك لا يتطلب بالضرورة اشتراك أكثر من بلد واحد، فإن معظم الأفلام التى تصنع تحت هذا العنوان يتم فهمها على أنها كذلك، وبهذا المعنى فإن معظم الأفلام التى تعتبر إنتاجًا مشتركًا هى فى الحقيقة إنتاج مشترك عالمى، وبينما تكون العوامل التى تؤدى إلى هذا النوع من صناعة الأفلام عوامل متنوعة، فإن وجود السينما

الهووليودية ـ كتهديد ومنافسة، أو كوسيط للمساعدة والفائدة المتبادلة ـ يعتبر خيطًا مشتركًا يمضى طوال تاريخ الإنتاج المشترك، والجدال الدائر بشأنه.

"حركة السينما الأوروبية" والتاريخ المبكر للسينما الناطقة

ظهر الإنتاج المشترك باعتباره وسيلة لتسهيل التعاون بين البلدان ذات صناعات السينما الصغيرة أو الطموح، لتجميع المصادر، والمنافسة فى أسواق عالمية مع السينما الهوليودية. والحركة المسماة "السينما الأوروبية"، والتى ظهرت فى النصف الثانى من العشرينيات، كانت المحاولة الأولى فى هذا المجال، فبضمان استيراد البلدان الأوروبية للأفلام من بعضها بعضًا، كانت السينما الأوروبية تتوقع مزيدًا من عائدات شباك التذاكر، والتى يمكن أن تستخدم بعد ذلك لزيادة ميزانيات إنتاج أفلامها، وإمكانية المنافسة مع الأفلام الأمريكية. وكان المنتج الألمانى إيريك رومير (١٨٨٩-١٩٦٦) فى مقدمة "حركة السينما الأوروبية"، فقد كان رئيسًا للمؤسسة الألمانية "أوفا" (UFA)، التى كانت أقوى شركة سينمائية أوروبية، وقد قام بتشجيع إنتاج الأفلام ذات الميزانية الكبيرة، مثل "انتقام سيجفريد" (١٩٢٤)، و"تارتوف" (١٩٢٦)، و"متروبوليس" (١٩٢٧)، لكن السوق الألمانية كانت محدودة تمامًا بحيث لا يمكن استعادة نفقات الإنتاج العالية، فكانت مفاوضاته مع إحدى الشركات الفرنسية الكبرى فى عام ١٩٢٤، والتى انتهت إلى اتفاقية للاستيراد السينمائى المتبادل بين الدولتين الأوروبيتين، وخلال السنوات الأربع التالية، قامت صناعات السينما الأوروبية ـ وفى مقدمتها ألمانيا وفرنسا وبريطانيا ـ ببناء قاعدة لسوق تعاونية أوروبية، قللت ببطء من عدد الأفلام الأمريكية المستوردة، وحل محلها الأفلام الأوروبية.

وجاء الصوت إلى أوربا فى عام ١٩٢٩ ليوقف حركة "السينما الأوروبية" بسرعة، لكنه سمح أيضًا بالموجة الأولى من الإنتاج المشترك العالمى. لقد كان أسلوب الحصص القومية، أو حظر الأفلام الناطقة بلغة أجنبية، فى العديد من البلدان يميز الأفلام الناطقة منذ البداية باعتبارها تهديدًا للثقافة القومية،

ومشكلة لكل من صناعات السينما الأوروبية والأمريكية، وقد وجدت صناعة السينما الأمريكية أنه من الضرورى إنتاج أفلام تتلاءم مع الأسواق القومية المختلفة، للوفاء بمتطلبات أفلام بلغات أخرى، ولتفادى حصص الاستيراد، وقد فعلت ذلك بإنتاج نسخ بلغات متعددة، حملت اسم (MLV) (الحروف الأولى من "نسخ متعددة اللغات"). وفى عام ١٩٣٠ بدأت الشركات الأمريكية فى الاستثمار المكثف فى أوربا لصنع هذه النسخ، سواء باستيراد أوربيين (أو استيراد أمريكان لاتين لصنع أفلام لأسواق أمريكا اللاتينية) إلى هوليوود، أو بتأسيس مراكز إنتاج لهذه الشركات فى أوربا، وكان البناء الخاص بشركة باراماونت عبارة عن إستوديو مركب فى جوانفيل بالقرب من باريس، وهو أشهر هذه المراكز، وخلال عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١ صنع حوالى ١٥٠ فيلمًا بحوالى ١٤ لغة. وسرعان ما أسست الشركات السينمائية الأمريكية الكبرى مراكز مشابهة فى باريس، ولندن، وبرلين. وكانت أولى تلك "النسخ متعددة اللغات" فيلم "أطلانطيك" - أو تايتانيك: كارثة فى المحيط الأطلسى" كما عرف فى أمريكا - الذى لم يكن مع ذلك إنتاجًا هووليوديًا، بل أوربيًا، إذ كان إنتاجًا مشتركًا فى عام ١٩٢٩ بين إنجلترا وألمانيا، أخرجه إى إيه دوبون (١٨٩١-١٩٥٦) بالإنجليزية والألمانية، فى إستوديوهات إلسترى فى إنجلترا، واستمرت "النسخ متعددة اللغات" الأوروبية خلال بداية الثلاثينيات، مع أفلام "أوبرا الثلاثة بنسات" (١٩٣٠)، و"رقصات اللقاء" (١٩٣١)، وذلك برغم أن معظم هذه الأفلام أنتج تحت رعاية هوليوود، وبينما تراجع إنتاج النسخ متعددة اللغات فى منتصف الثلاثينيات، أمام الحلول الأسهل بالدوبلاج أو طبع ترجمة على الشريط، فإن تلك الفترة كانت هى الأولى للاتفاق على إنتاج مشتركى عالمى فى تاريخ السينما.

فترة ما بعد الحرب

تمتد الفترة المهمة التالية للإنتاج المشترك من نهاية الأربعينيات حتى منتصف السبعينيات، فمع مساعدة مباشرة من الحكومة الأمريكية، قامت الشركات

الهووليودية بتأسيس "الاتحاد الأمريكى لتصدير الأفلام" (MPEAA) فى سبتمبر عام ١٩٤٥ للتوسع فى الأسواق، والضغط لسوق عالمية حرة أمام الأفلام الأمريكية. وعقدت اتفاقيات عديدة بين الولايات المتحدة ودول أوربا الغربية، والتى سمحت فى البداية بتدفق للأفلام الأمريكية فى أوربا التى كانت فى مرحلة إعادة البناء، لكن الاحتجاجات فى العديد من صناعات السينما القومية أدت إلى سلسلة من تشريعات الحماية فى شكل الحصص ونظم الدعم، بالإضافة إلى فرض القيود على إيرادات الأفلام الأمريكية بمنع خروجها من بعض البلدان. وكان رد فعل هوليوود هو صنع أفلام بطريقة "الإنتاج الهارب"، فقد كان يتم تصوير الأفلام فى الخارج فى مواقع تصوير رخيصة، بطاقم فنيين ذوى أجور زهيدة، وتسهيلات قليلة التكاليف، ويتم تمويلها من عائدات الأفلام الأمريكية الممنوعة من الخروج من البلاد، وكان العديد من الملاحم الكبيرة باهظة التكاليف التى أنتجت فى تلك الفترة، مثل "كوفاديس"؟ (إلى أين) (١٩٥١)، و"الوصايا العشر" (١٩٥٦)، و"بن هور" (١٩٥٩)، و"كليوباترا" (١٩٦٤)، أمثلة على هذا الإنتاج العلمى، الذى استمر حتى اليوم (خاصة فى أستراليا وكندا، وإن كان ذلك بدون فرض قيود على خروج العائدات الأمريكية).

كما أسست الشركات الأمريكية فروعًا لإستوديوهاتها فى معظم مناطق أوربا الغربية، حتى يتسنى لها تلقى الدعم الحكومى، بينما تركزت معظم المشاركات الأمريكية فى الخارج داخل صناعة السينما الأوربية فى بريطانيا وفرنسا منذ الستينيات. ووقعت هذه الدول ودول أوربية أخرى اتفاقيات إنتاج مشترك باعتبارها وسيلة لمواجهة مشكلة التهديد الهوليوودى. ومن ناحية أخرى فقد كان التهديد يعتبر تهديدًا ثقافيًا، لذلك فقد سعت حكومات عدة دول أوربية لحماية التعبير السينمائى القومى من خلال دعم أفلامها الفنية والمتميزة، ومن ناحية ثالثة كان هذا التهديد اقتصاديًا، لذلك خصص دعم آخر لمساندة الجانب التجارى من صناعة السينما، وهكذا تأسست اتفاقيات الإنتاج المشترك بين الدول المختلفة كوسيلة لاستمرار وضمان معايير التمويل والمشاركة من جانب صناعة

السينما فى كل دولة (من أجل تحديد الدعم المقدم من الدولة)، وفى الوقت ذاته السماح بمزيد من المصادر والميزانيات المتاحة للإنتاج السينمائى (للتوسع فى الأسواق المحتملة). وقد حددت هذه الاتفاقيات طرق التمويل، والبلدان التى سوف يتم التصوير بها، ولغات الفيلم الأصلية، والنسبة المئوية للممثلين والفنيين من كل دولة مشاركة، وسرعان ما أصبحت اتفاقيات الإنتاج المشترك شائعة فى أوربا منذ الخمسينيات، برغم أن التوتر بين الاحتياجات الثقافية والتجارية - والتى خلقتها هذه الاتفاقيات - استمرت فى إحداث الجدل بشأنها.

وتم توقيع الاتفاقية الأولى فى أكتوبر عام ١٩٤٩ من فرنسا وإيطاليا، لتبدأ اتجاهًا من الإنتاج الفرنسى الإيطالى المشترك الذى أثمر فى نهاية الخمسينيات، ووصل إلى ذروته فى بداية الستينيات ومنتصفها. وخلال الخمسينيات والستينيات، عقدت اتفاقيات ثنائية وثلاثية للإنتاج المشترك، وتزايدت بين عدة شركاء قوميين، وامتدت خارج أوربا لتشمل كندا، وأمريكا اللاتينية، وشمال أفريقيا، وكانت الأفلام المنتجة بهذه الطريقة من ثلاثة أنواع بشكل عام: أفلام الفن، وأفلام الأنماط الفيلمية، وأفلام الترفيه ذات المستوى الجيد، وهى تشكل درجات فيما يخص الميزانيات، والسمات القومية الواضحة، برغم أنها تسمح جميعًا بزيادة فى التمويل تقدر ما بين مرة ونصف، وثلاث مرات، ضعف ميزانية الأفلام المنتجة محليًا، وكان من العوامل المهمة للنجاح التجارى هو العثور على توليفات تتوجه إلى جمهور أوسع من الجمهور المحلى، وكانت أكثر الأفلام ربحًا بين أفلام الإنتاج المشترك الأوربية خلال الخمسينيات هى أفلام الميلودراما التاريخية، والأنماط الفيلمية الكوميدية، وخلال الستينيات كانت الأفلام تصنع من أنماط عديدة، مثل أفلام المبارزات الملحمية والأسطورية، و"الويسترن إسباجيتى"، والكوميديا الجنسية، وأفلام الرعب، وأفلام الجاسوسية.

وكان بروز سينما الفن فى تلك الفترة دليلاً على التناقضات الكامنة فى إستراتيجية اتفاقيات الإنتاج المشترك، فإذا كانت صناعة الأفلام "المتميزة" الأوربية ذات الجودة تمثل محاولة لمقاومة السينما الهووليودية بمعايير السينما

الهووليودية ذاتها (الميزانية الكبيرة، الممثلون من طبقة النجوم، الديكورات المبهرة والأزياء الفاخرة)، فإن سينما الفن انطلقت من اتجاه مناقض، اتجاه يعارض الاتجاه الأمريكى منذ فترة طويلة: أن قوة السينما الأوربية تكمن فى الثقافات الفنية القومية الخاصة، وفى الوقت الذى تعتبر فيه أفلام الفن الأوربية أمثلة مهمة على أفلام "المؤلفين" التى تمثل الموجات الجديدة للسينما القومية فى بلدان مخرجيها، فإن نسبة كبيرة منها كانت فى الحقيقة فى تلك الفترة إنتاجًا مشتركًا عالميًا، مثل "العام الماضى فى مارينباد" (ألان رينيه ١٩٦١)، و"ليل أمريكى" أو "تصوير بالنهار لمشاهد ليلية" (فرانسوا تروفو، ١٩٧٣)، ورباعية أفلام ميكيلانجلو أنطونيونى (ولد عام ١٩١٢) من بطولة مونيكا فيتى (١٩٦٠-١٩٦٤)، وكل أفلام فيديريكو فيللينى (١٩٢٠-١٩٩٣) من "الطريق (١٩٥٤) حتى "ساتير يكون" (١٩٦٩)، وكل أفلام لوكينو فيسكونتى (١٩٠٦-١٩٧٦) من عام ١٩٦٧ وما بعدها، ومعظم أفلام جان لوك جودار (ولد عام ١٩٣٠)، وكلود شابرول (ولد عام ١٩٣٠)، وفيتوريو دى سيكا (١٩٠٢-١٩٧٤)، وبيرناردو بيرتولوتشى (ولد عام ١٩٤٠)، ومخرجين آخرين، وبعض أفلام الفن من الإنتاج المشترك تقر بوضعها كأفلام إنتاج مشترك، والجدير بالذكر فى هذا المجال أفلام جودار، ففيلمه "الاحتقار" (١٩٦٣) يدور حول إنتاج إنجليزى إيطالى فرنسى مشترك، وقد كان هو كذلك بالفعل.

وكان هناك العديد من ممثلى السينما البارزين فى حالة ارتحال دائم بين الحدود القومية لصنع إنتاج مشترك من كل الأنواع: بيرت لانكستر وتشارلز برونسون من الولايات المتحدة، وديرك بوجارد وتيرانس ستامب من بريطانيا، وأنيتا إكبيرج وبريت إيكلاند من السويد، وكلاوس كينسكى وإيلكه سومر من ألمانيا، وأوسكار فيرنر ورومى شنايدر من النمسا، وجينا لولو بريجيدا وكلوديا كاردينالى من إيطاليا، وكاترين دينيف وآلان ديلون وجيرار ديبارديو من فرنسا. وقائمة أفلام هؤلاء تسجل كيف أن الإنتاج المشترك أصبح مهمًا لصناعة الأفلام فى العالم فى فترة ما بعد الحرب، كما يشهد على ذلك أيضًا ـ وبشكل مباشر-

قوائم الأفلام القومية فى البلدان التى أسست اتفاقيات للإنتاج المشترك فى تلك الفترة. برغم أنها - القوائم - تحتوى على تناقضات وقد يكون من الصعب الوصول إلى دلالاتها. ومن أهم البلدان الأوربية إنتاجًا للأفلام - بريطانيا، وفرنسا، وإيطاليا، وإسبانيا، وألمانيا الغربية - فجميعها فيما عدا بريطانيا اشتركت بانتظام فى اتفاقيات إنتاج مشترك بعد عام ١٩٥٠، وجميعها صنع أفلام إنتاج مشترك أكثر من الأفلام القومية فى سنوات معينة فى منتصف الستينيات، فقد كان الإنتاج المشترك فى فرنسا بين عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٢ يزيد على كل الأفلام كاملة الفرنسية بمقدار الثلث.

وبالنسبة لبريطانيا، فإن أرقام إنتاجها الكبيرة لا توضح درجة تدخل الاستثمار الأمريكى فى الحصيلة السينمائية القومية فى الستينيات، مما يجعل من الصعب تحديد أى جزء من صناعة السينما كان بريطانيا أكثر من كونه أنجلوأمريكيًا. ومن أهم أفلام تلك الفترة "انفجار" أو "تكبير" (ميكيلانجلو أنطونيونى، ١٩٦٦)، وهو من إنتاج شركة مترو جولدوين ماير، كان الأول من صفقة لثلاثة أفلام جعلت المخرج الإيطالى مشهورًا فى أمريكا. ويعتبر دارس السينما بيتر ليف أن فيلم "انفجار" مثال على العديد من "أفلام الفن الأوروأمريكية" والتى كانت تصنع منذ بداية الستينيات، والتى تجمع بين التناول الأوربى والتناول الأمريكى فى صناعة الأفلام، فيما يتعلق بالشكل السينمائى، ووضع الميزانية، والتمويل، واللغة. وهذه الأفلام التى تجمع بين نوعى التناول تشهد على إمكانية التوازن الذى حدث فى صناعات السينما القومية فى السوق ما بعد الحرب، والتى تتسم بتزايد المنافسة والابتكار، وهكذا فإن الإنتاج المشترك العالمى يمثل فى تلك الفترة ذ كما كان يمثل فى فترة ما بين الحربين، ولا يزال يمثل حتى اليوم - سلسلة من الأفعال وردود الأفعال المعقدة لطموحات هوليوود العالمية.

الإنتاج المشترك اليوم

تغيرت الإستراتيجيات الأساسية للإنتاج المشترك فى العقود الأخيرة قليلاً،

وما تغير هو بناء الدعم والتمويل الذى تزايد تعقيداً، والذى تتم بداية الإنتاج به والاعتماد عليه، كذلك مدى اللاعبين الدوليين الذين يشتركون فيه، ولم يكن التناقص فى اتفاقيات الإنتاج المشترك فى السبعينيات راجعًا إلى إستراتيجية متعمدة، وإنما إلى تدخل التليفزيون فى المجال، ففى الثمانينيات أصبح التليفزيون ممولاً مهمًا للإنتاج المشترك، سواء على المستوى القومى أو العالمى. ومنذ ذلك الحين كانت هناك العديد من الشبكات التليفزيونية مشتركة بشكل دائم فى التمويل المشترك لأفلام قصيرة وطويلة، خاصة تشانيل فور، وبى بى سى، وفيلم فور فى بريطانيا، وراى فى إيطاليا، وأنتين دو وكانال بلوس فى فرنسا، وإيه دى آر، وزد دى إف فى ألمانيا، وشبكات بى بى إس فى الولايات المتحدة، والإنتاج المشترك لشركات تليفزيون الكيبل فى حالة تزايد فى الولايات المتحدة، وأحد الشركاء الأكبر فى هذا المجال هو شبكة إتش بى أو، ومن بين الشبكات الأوربية، فإن قناة آرتيه الثقافية الفرنسية الألمانية تقوم بالإنتاج المشترك منذ عام ١٩٩٠ فيما يزيد على مائتى فيلم، العديد منها تضمن الاشتراك بين دول عديدة. (فيلم "راقصة فى الظلام"، من إخراج لارس فون ترير، ٢٠٠٠، يحمل رقمًا قياسيًا بإحدى عشرة دولة).

وقد أثبت نموذج التمويل المشترك إمكانية جذابة بشكل متزايد، فإنه يتفادى القوانين المختلفة، أو الإطارات القانونية الثنائية، والتى جعلت من قبل اتفاقية الإنتاج المشترك بين أكثر من بلدين صعبة التنفيذ والإجراءات، فالاتفاقيات تنص على أن الفيلم فى هذه الحالة يحمل صفة "محلى"، وهو تصنيف مهم ليضمن أن الفيلم يمكن أن يحصل على الدعم الحكومى أو إعفاءات ضريبية متعلقة بالسياسات القومية (الخاصة ببلد بعينه ـ المترجم). وكندا من بين أكثر الدول الخبيرة فى مجال الإنتاج المشترك، ولديها أكثر من خمس وخمسين اتفاقية للإنتاج المشترك فى أنحاء العالم، وبالمقارنة فإنه لا توجد لدى الولايات المتحدة أية اتفاقيات فى أى مكان، لكنها تعمل بالتعاون مع العديد من الدول (خاصة كندا) لصنع الأفلام والبرامج التليفزيونية من خلال شراكة متساوية، وأشكال

أخرى من تمويل القطاع الخاص. وجزء من مشكلة الاتفاقيات يعود إلى أنها تميل
إلى أنها تنعقد بين طرفين فقط، وقامت مؤسسة يوريماج - التى تأسست فى عام ١٩٨٩ بواسطة المجلس الأوربى - بمواجهة المشكلة لتقدم التمويل للدول الأعضاء من أجل الإنتاج المشترك متعدد الأطراف، وبذلك فإنها تتفادى التفاوض المعقد لاتفاقيات ثنائية عديدة بين عدة أطراف، وقد تم التصديق على "المعاهدة الأوربية للإنتاج السينمائى المشترك" فى عام ١٩٩٢، لتبسيط اتفاقيات الإنتاج المشترك القائمة، لكن المنتجين لم يسرعوا بالتوقيع عليها لأن مؤسسة يوريماج كانت تتيح بالفعل تمويل الإنتاج المشترك متعدد الأطراف دون الحاجة إلى الوفاء بشروط "العناصر الأوربية" الموضوعة فى المعاهدة، لكن المعاهدة لا تزال تفى بحاجات الدول الأوربية الصغرى التى تفتقر إلى الاتفاقيات الثنائية مع الدول الكبرى، بما فى ذلك مناطق "المعسكر الشرقى" السابق. وسواء تم صنع الأفلام الأوربية من خلال التمويل المشترك أو الإنتاج المشترك، فإن معظمها يتم صنعه اليوم بواسطة تعاون أكثر من دولة واحدة.

إن هذا ينطبق أيضًا على صناعات السينما الأفريقية، والتى تكون حصيلتها السينمائية أقل بكثير من أوربا، لكنها مع ذلك توضح استمرار فى الإنتاج المشترك والتمويل المشترك لأفلام روائية طويلة منذ السبعينيات، ليس فقط داخل أفريقيا ذاتها، لكن أيضًا داخل الدول ووكالات التمويل فى كل أنحاء العالم، خاصة فرنسا وألمانيا وسويسرا، منذ الثمانينيات وما بعدها، كما أن صناعات السينما الآسيوية واسعة الانتشار تدخل فى الإنتاج المشترك. وكانت هونج كونج والفلبين من بين أول الدول التى دخلت فى هذه الممارسة، كما أن هونج كونج قد دخلت فى إنتاج مشترك مع تايوان منذ الستينيات، وهو ما أدى إلى اندلاع شرارة "موضة" الكونج فو فى بداية السبعينيات، فى صفقات إنتاج مشترك مع منتجين أمريكيين. كما أن الفلبين روجت لمواقع تصوير بها للأفلام الأجنبية (الأمريكية عادة) لصنع أفلام الأكشن الرخيصة فى السبعينيات، بالإضافة إلى أفلام ضخمة عن حرب فيتنام، مثل "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩) و"بلاتون" (١٩٨٦). وفى الهند

تم تأسيس "شركة تطوير السينما القومية" فى عام ١٩٨٠ لتطوير "السينما الجيدة"، وأصبحت مشتركة فى الإنتاج المشترك العالمى لأفلام روائية طويلة مثل "غاندى" (١٩٨٢) و"سلام مومباى!" (١٩٨٨). كما قامت "شركة الإنتاج المشترك السينمائية الصينية" بالوساطة لإنتاج مشترك مع الصين، وكان ذلك جذابًا بشكل خاص لهونج كونج وتايوان فى التسعينيات (ثم لأمريكا فى العقد التالى)، بفضل المصادر الطبيعية للصين، والمواهب التمثيلية، واليد العاملة الرخيصة، وفيلم "الإمبراطور الأخير" (بيرناردو بيرتولوتشى، ١٩٨٧)، الحائز على الأوسكار، من الأمثلة المبكرة على ذلك. وإن مراجعة للأفلام التى فازت بجوائز سينمائية فى مهرجانات عالمية منذ عام ١٩٩٠ تكشف ليس فقط عن أن نسبة كبيرة منها - بين ٦٠ و٧٠ فى المائة - هى إنتاج مشترك، ولكن أيضًا عن تنوع جغرافى كبير وملحوظ فى المشاركين فيها. وبرغم أن جوائز الأوسكار لا تزال تصنف المرشحين لجائزة أفضل فيلم أجنبى على أنه يعود لبلد واحد، فإن معظم الفائزين منذ عام ١٩٩٠ كانوا فى الحقيقة من نوعية الإنتاج المشترك، وأوضح مثال هو "نمر رابض، تنين مختبئ" (٢٠٠٠) (فبرغم أن الأكاديمية - التى تمنح الأوسكار - نسبته إلى تايوان، فهو يمثل فى الحقيقة تمويلاً مشتركًا ومصالح إنتاجية لتايوان، وهونج كونج، والصين، والولايات المتحدة).

وبرغم انتشار أفلام الإنتاج المشترك، فإنها لا تزال تثير قلق كثير من صناعات السينما، خاصة فى أوربا. إن تصنيف "الفيلم الأوربى" - الذى يجمع بين ممثلين من عديد من البلدان والثقافات القومية - يؤدى غالبًا إلى ما يطلق عليه "التغليف الأوربى" (أو الكريمة الأوربية)، أى إلى إنتاج مشترك عالمى يفتقد أية سمات قومية أو جمالية مميزة، وهو ما أثار الكثير من الجدل فى العقود الأخيرة. ويلحظ المخاوف المعاصرة من الإمبريالية الثقافية والاقتصادية، وتآكل الثقافات القومية عشية العولمة. "لا بد أن يعلن كل فيلم عن قوميته وهويته الثقافية"، هذا ما أعلنه السينمائى الفرنسى بيرتيران تافرنييه (ولد عام ١٩٤١) فى عام ١٩٨٢ (مقتبس فى إلساسير، ص ٢٣١). كما أن دورة أوروجواى للاتفاقية العامة

للتعريفة الجمركية والتجارة (جات)، والتى تم فيها استثناء السينما والمواد السمعية البصرية من شروطها، توضح أن التوترات التى اكتنفت الإنتاج المشترك منذ البداية لم تنته، لكنها أصبحت أكبر - إن الشراكة مع رأس مال عالمى من خلال التمويل المشترك قد تؤدى إلى صنع أفلام ناجحة جماهيريًا تصل إلى ملايين المتفرجين فى كل أنحاء العالم، لكن ثمن ذلك قد يكون فادحًا. وعلى سبيل المثال، فبرغم أن فيلم "العنصر الخامس" (لوك بيسون، ١٩٩٧) تم إنتاجه بواسطة شركة فرنسية (جومون)، فإن لغته ونجومه، وتمويله المشترك، جاءوا من هوليوود، لذلك يمكن إهمال وضعه باعتباره فيلمًا فرنسيًا. وكحقيقة وضرورة فى صناعة السينما المعاصرة، فإن الإنتاج المشترك يظل ممارسة حيث الفوائد والأضرار تحتاج إلى اعتبارات متوازنة.

انظر أيضًا:

"صناعات السينما القومية"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Betz, Mark. "The Name Above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema." *Camera Obscura* 46 (2001): 1–44.

Elsaesser, Thomas. *New German Cinema: A History*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1989.

Finney, Angus. *The State of European Cinema: A New Dose of Reality*. London: Cassell, 1996.

Guback, Thomas H. *The International Film Industry: Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.

Higson, Andrew, and Richard Maltby, eds. *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce, and Cultural Exchange, 1920–1939*. Exeter, UK: University of Exeter Press, 1999.

Hill, John, Martin Mcloone, and Paul Hainsworth, eds. *Border Crossing: Film in Ireland, Britain, and Europe*. Belfast:

Institute of Irish Studies in Association with the University of Ulster and the British Film Institute, 1994.

Jäckel, Anne. *European Film Industries*. London: British Film Institute, 2003.

Lev, Peter. *The Euro-American Cinema*. Austin: University of Texas Press, 1993.

Moran, Albert, ed. *Film Policy: International, National and Regional Perspectives*. London and New York: Routledge, 1996.

Pendakur, Manjunath. *Canadian Dreams and American Control: The Political Economy of the Canadian Film Industry*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1990.

Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Coming of Sound and the Multiple Language Version." *Screen* 29, no. 2 (Spring 1988): 24–39.

كتب هذا الفصل

مارك بيتز

الأزيـــاء

Costume

تصميم الأزياء مهم لصنع الفيلم بقدر أهمية الإخراج، والتمثيل، وتصميم المناظر، والتصوير السينمائى، وإذا لم يكن الجمهور يلاحظ تصميم الأزياء، فإنه يرى "الموضة" أو زى "العصر"، بدون أن يدرك أن الأزياء ليست "موضة" أو حتى "ملابس"، وأنه يجب على مصمم الأزياء أن يحقق هذه السمات بدون الكشف عن أى خدع. والأزياء ذاتها خدعة، فهى تصنع من أجل لحظة سينمائية واحدة، وبرغم أنها تظهر للحظة قصيرة فإنه يمكن أن تستغرق فى تحضيرها أسبوعى عمل عشرين شخصًا، وقد يتم بناؤها لهدف محدد، لكى تجعل الضوء على وجه الممثل، أو أن توضح لونًا، أو تقوم بدور الرمز، أو تخفى عيبًا جسمانيًا، وربما يجب أن تطابق رواية ما أو عصرًا ما، أو تلائم طريقة "ميزانسين"مخرج مؤلف له أسلوب خاص"، أو تتحمل الحركات الخطرة العنيفة، أو تناسب الجو القاسى، أو تظهر قديمة وبالية. كما يجب أن ترضى رغبة الجمهور فى المبالغة والبهاء، وهو ما أدركه سيسيل بى دى ميل حين قال إن نجاح الفيلم مصنوع من "الجنس، والديكورات، والأزياء".

بناء الأزياء وهدفها

يمكن "بناء" (أو "صنع" الأزياء، أو شراؤها، أو تغييرها، أو استئجارها، وعادة ما يقوم مصمم الأزياء بتنفيذ هذه الطرق الأربع. ومصمم الأزياء يستخدم دائمًا طاقمًا، مثل المقصدار (الذى يقص الباترونات، والخياطات، والترزية، وهؤلاء

أساسيون فى كل مشروع، لكن هناك بعض المتخصصين الآخرين، مثل إخصائيى الخرز، والتطريز، والأربطة، والريش، والجلد، والبلاستيك، والمطاط، والقش، والشبكات، والقمصان، والأحذية، وصانعى الإكسسوارات، بالإضافة إلى الحدادين، وصانعى الدروع، والمجوهرات، والنساجين، وصانعى التريكو، والصباغين، وخبيرى الفراء. ومصمم الأزياء يقرر إذا ما كان سيستخدم مادة كلاسيكية، أو يعيد خلق مظهرها، أو يمزج بين نسيجين قديم وجديد. وعلى سبيل المثال فإن مارلين فانس فى "أهل القمة" (١٩٨٧) أعادت تفصيل الملابس الجلدية الخاصة بالثمانينيات لتبدو فى أسلوب الثلاثينيات. ويمكن حرق ثوب ما، أو ضربه، أو صبغه، أو غسيله، أو قصه، لكى يبدو أصيلاً، ويجب أن يعرف مصمم الأزياء كيف يحقق هذه الأصالة، وأن يلاحظ الملابس اليومية المعتادة والملائمة للنسيج فى كل فترة تاريخية (والتى قد تعطى انطباعًا مختلفًا عن المادة المعاصرة). ويجب أن يعرف كيف ستحتك أهداب الملابس بالأرض، وكم ثقل وزن القميص على الأكتاف، وكيف سيؤثر العرق على النسيج الصناعى، أو كيف سيقطع سيف قماشًا موشى بالقصب.

إن الاهتمام بكل مستوى من التفاصيل ضرورى، فخيط مفكوك يمكن أن يدمر لقطة قريبة، وجراب المسدس الذى يحتك بالبنطلون مثل الذى صنعه كوين أتوود (ولد عام ١٩٥٠) لفيلم "وايات إيرب" (١٩٩٤) سوف يوحى بالواقعية. وبذات القدر من الأهمية، يجب أن يجعل المصمم الزى غير واضح فى ذاته حتى فى أفلام مثل "فتاة عاملة" (١٩٨٨)، أو "حمى الأدغال" (١٩٩١)، أو "سبايدرمان" (٢٠٠٢)، وهى الأفلام التى تعتمد بقدر كبير على وضوح الزى للكشف عن إحساس الشخصية بنفسها، ومصممة الأزياء جابرييلا بيسكوشى، التى يتراوح عملها بين الخيال الجامح فى "مغامرات البارون مونشاوزن" (١٩٨٨)، إلى الدقة التاريخية فى "عصر البراءة" (١٩٩٣، جائزة أوسكار)، والتى تدربت مع مصمم الأزياء العظيم بييرو توسى (ولد عام ١٩٢٧) (والذى عمل أساسًا مع لوكينو فيسكونتى) خلال السبعينيات، أعلنت بوضوح: "إن رضاى الأعظم يأتى من اختفاء عملى فى الفيلم (لانديس، ص ٩١). لكن الأزياء وسيلة إدراك لا واعية،

ومهمة مصمم الأزياء كما يقول ألبرت ولسكى (ولد عام ١٩٣٠)، والفائز بالأوسكار عن "كل هذا الجاز" (١٩٧٩): "تحديد من هو كل شخص، من خلال الحذف والتبسيط" (لانديس، ص ١٦٨). وقبل سنوات، كان أدريان (١٩٠٣ - ١٩٥٩)، رئيس قسم الأزياء فى "مترو جولدوين ماير" من عام ١٩٢٨ إلى ١٩٤٢، قد كشف عن البناء الداخلى لتصميم الزى عندما قال: "يمكن للمرء أن يضع الأزياء جنبًا إلى جنب ويقول ما هى قصة الفيلم".

علاقة مصمم الأزياء مع طاقم وممثلى الفيلم

يقيم مصمم الأزياء علاقة اتصال مع الممثل ، والمخرج، ومدير التصوير، ومصمم المناظر، ومصفف الشعر، والماكيير، وحتى مع الكاتب، ومصمم المعارك، وفى موقع التصوير بالنهار و/ أو الليل، حتى الانتهاء من التصوير يكون مصمم الأزياء موجودًا ليقوم بضبط الأزياء، أو تعديلها، أو إصلاحها، أو الإضافة إليها، وهو مشترك منذ المراحل الأولى لما قبل التصوير، ويجب أن يقوم ببحث مستفيض، حتى للأفلام المعاصرة، فيما يتعلق بمكان الحدث، والجو، والطبقة، والعمر، والذوق، والموضة، لكى يجب أن يتحلى بالابتكار الدائم، فالأزياء التاريخية يجب أن تكون دقيقة وقابلة للتصديق من عينى المتفرج المعاصر، لكن يجب أيضًا التضحية بالصدق فى بعض الأحيان، من أجل ضمان أن "يظهر الممثل فى الزى الملائم تمامًا، ويجب أن يقرر مصمم الأزياء كيف أن الابتعاد عن الدقة التاريخية الصارمة ملائم للفترة التاريخية والمظهر الجسمانى للممثل معًا، وعلى سبيل المثال فإن خطوط الكتف الضيقة لمعطف الكاوبوى فى القرن التاسع عشر قد تجعل ممثل القرن الحادى والعشرين يبدو "مكتفًا"، لذلك يجب تعديل هذا الزى. وتلك عملية صعبة وتحتاج إلى حدس إبداعى، حيث يجب على مصمم الأزياء أن يعرف التاريخ بما يكفى ليقوم بتعديله، إذا اقتضت الضرورة، دون أن يفقد الشعور الدقيق بالفترة. وبعد البحث، يقوم مصمم الأزياء فى العادة بصنع إسكتشات، وبعضها فنى تمامًا، ويلصق قطعًا من القماش كعينات على الورق. وذلك سوف يصبح النموذج الأولى للزى النهائى.

ويصل إبداع مصممى الأزياء إلى درجة أسطورية، فالفيلم الإيطالى من الواقعية الجديدة "فائقة الجمال" (١٩٥١) صمم له الأزياء بييرو توسى، الذى كان يطلب من الناس فى الشارع أن يعطوه ملابسهم التى يرتدونها، وعندما كان يقول لهم إنها من أجل "السينما" و"أنًّا مانيانى" فإنهم كانوا يوافقون على الفور، وفى فيلم المافيا "كازينو" (١٩٩٥)، بحثت ريتا رياك فى دواليب منازل رجال عصابات بروكلين. ومن أجل فيلم "أميستاد" (١٩٩٧) الذى يتناول بشكل درامى حادثة لا توجد عنها الكثير من الوثائق، قامت روث كارتر بدراسة لوحات الفن التشكيلى الأوربى والأمريكى فى تلك الفترة، بالإضافة إلى الملابس الأفريقية. ولفيلم "لاجان" (٢٠٠١)، وهو قصة هندية من القرن التاسع عشر، درس بانو أتايا جو منطقة الأحداث فى بوج ومناظرها الطبيعية. وللإيحاء بحركات الشخصيات الطائرة والمتقاتلة فى فيلم "بطل" (زانج ييمو، ٢٠٠٢)، فإن إيمى وادا تتبعت تصميم ملابس الرقص الصينى القديم. ولتصميم ملابس عشرة آلاف شخص، لملابس من عام ١٩٠٣ إلى ١٩٦٩، فى فيلم "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧، جائزة أوسكار)، درس جيمى أشيسون طوال ستة شهور تاريخ الصين فى القرن العشرين.

والعلاقة الأساسية بين مصمم الأزياء وأحد أفراد الطاقم تكون مع الممثل، والذى يشعر أنه قد أصبح الشخصية بمجرد أن يرتدى أزياءها، لكن الممثل يتوقع أيضًا من مصمم الأزياء أن يؤكد على سماته الجيدة ويقلل من سماته غير الجيدة، ولكى يفعل ذلك، فإنه يقوم بابتكارات مبدعة، مثل الحشو، أو التفصل، أو الصبغ، أو قص بعض الزوائد مثل الأكمام، والوسط، والأزرار، والياقات، والشراشيب. وخلال عصر الإستوديو فى هوليوود، كان مصممو الأزياء يقيمون علاقة تعاون طويلة مع الممثلين الذين يصممون لهم أزياء، كما يرتبطون أيضًا بمظهر الممثل، أدريان مع جريتا جاربو وجوان كروافورد، ترافيس بانتون (١٨٩٤-١٩٥٨) مع مارلين ديتريتش وماى ويست، جان لوى (١٩٠٧-١٩٩٧) مع ريتا هيوارث، أورى كيلى (١٨٩٧-١٩٦٤) مع بيتى ديفيز، ويليام ترافيلا (١٩٢٠-١٩٩٠) مع مارلين مونرو، هوارد جرير (١٨٩٦-١٩٧٤) مع جين راسنيل، إيرين شاراف

(١٩١٠-١٩٩٣) مع إليزابيث تيلور. وبعض الملابس التى يتم تقليدها على نطاق واسع تصبح فى بعض الحالات بصمة خاصة، مثل الفستان الشهير بدون حمالات لريتا هيوارث فى "جيلدا" (١٩٤٦، جان لوى)، وقميص نوم إليزابيث تيلور فى "قطة فوق صفيح ساخن" (١٩٥٨، هيلين روز)، و"فانلة" مارلون براندو الضيقة بدون أكمام طويلة فى "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١) من تصميم لوسيندا بالارد، وفستان مارلين مونرو ذى الطيات وبدون أكمام فى "هرشة السنة السابعة" (١٩٥٥، ويليام ترافيلا). إن مصمم الأزياء يصنع أزياء للممثلين من كل نوع وشكل، فى أفلام من كل نمط فيلمى، ويجب أن يحل المتناقضات مثلما فعل والتر بلانكيت (١٩٠٢-١٩٨٢) مع جوان بينيت التى كانت حاملاً، وفى الثانية والعشرين من عمرها، ليجعلها تبدو فى العاشرة فى فيلم "نساء صغيرات" (١٩٣٣)، أو عندما صممت إيرين شاراف أزياء لممثلة الإغراء إليزابيث تيلور فى "من يخاف فيرجينيا وولف؟" (١٩٦٦) لجعلها مرغوبة، أو عندما حولت ليزى جاردينر الطفل الهادى تيرانس ترامب فى "مغامرات بريسيلا، ملكة الصحراء" (١٩٩٤) إلى متحول جنسى رث. وهناك مثالان بارزان على هذه القدرات: الأمريكية إديث هيد (١٨٩٧-١٩٨١)، والإيطالى بييرو توسى، وهما من أكثر مصممى الأزياء السينمائية شهرة وغزارة ونجاحًا.

طوال ما يزيد على ستين عامًا، كانت إديث هيد تصمم الملابس لممثلين بدءًا من مونتجمرى كليفت وإلفيس بريسلى حتى صوفيا لورين ودوريس واى. لقد بدأت العمل فى باراماونت فى عام ١٩٢٣ تحت قيادة هوارد جرير، وتولت العمل من ترافيس بانتون فى عام ١٩٣٨، وأدارت القسم حتى عام ١٩٦٧ حين ذهبت إلى يونيفرسال لمدة عشر سنوات، وقد ترشحت للأوسكار ثلاثًا وثلاثين مرة وفازت بثمانى جوائز أوسكار، وصممت أزياء أفلام متنوعة مثل "أجنحة" (ويليام ويلمان، ١٩٢٧) و"تشاريتى الحلوة" (بوب فوسى، ١٩٦٩). وكانت أزياؤها تبدأ دائمًا موضات جديدة مثل "تى شيرت" وسروال "جينز" فى "هود" (١٩٦٣).

ويصف بييرو توسى "جوهر تصميم الأزياء" بأنه "قبول كل مشروع على أنه مغامرة جديدة" (لانديس ص ١٤٩). وهو معروف بدقته وحسه الجمالى القوى، وقدرته على إضافة الواقعية للسرد أيًا كانت فترته التاريخية، وبشكل لا مثيل له، حتى بالنسبة للطبقة العاملة، أو الحياة الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية ("روكو وإخوته"، ١٩٦٠)، أو فترة الملكية فى ألمانيا القرن التاسع عشر ("لودفيج"، ١٩٧٢، أو الأرستقراطية فى صقلية ("الفهد"، ١٩٦٣، ترشح للأوسكار). وللفيلم الذى يدور حول أسطورة "ميديا" (بيير باولو بازولينى، ١٩٦٩)، استلهم توسى أنسجة وتسريحات، شمال أفريقيا، وجزر ماكرونيزيا، والإغريق، والبدو. وقد وجه تيرانس ستامب المديح لتصميمات توسى له فى المشهد السريالى "توبى داميت" من فيلم "قصص غير عادية"، الجزء الخاص من إخراج فيديريكو فيللينى "أرواح الموتى" (١٩٦٨)، باعتبار هذه التصميمات بالغة الحيوية فى لعب الدور، وتمتد قدرة توسى الهائلة إلى خلق الشعر، والماكياج، والديكورات، لبعض الأفلام، بما فى ذلك الماكياج الذى يشبه الحلم فى الفيلم المبهر لفيللينى عن روما القديمة "ساتيريكون" (١٩٦٩).

كما يجب على مصمم الأزياء أن يعمل بالقرب من احتياجات مدير التصوير. فمن أجل تناول مشهد القتال الليلى فى الظلام فى "روكو وإخوته" (١٩٦٠)، استخدم توسى خطًا أبيض فى سترة آلان ديلون لكى يضىء وجهه، وفى "قطار شانجهاى السريع" (١٩٣٢)، فإن مصمم القبعات جون فريدريكس (توفى عام ١٩٦٤) دعم وجه مارلين ديتريتش فى لقطة ليلية باستخدام ريشات بيضاء فى تكوين على هيئة حرف (فى)، كما أن الفيلم الخام ذاته قد يمثل عقبة، فحتى جاء الفيلم الملون إلى الأفلام الروائية الطويلة فى أواخر الثلاثينيات، كان يتم الإيحاء باللون من خلال الظلال، وكان على مصممى الأزياء استخدام الأنسجة التى توحى بهذا اللون، والمثال الشهير على ذلك هو فستان بيتى ديفيز فى فيلم "جيزبيل" (١٩٣٨)، الذى كان مطلوبًا إدراكه على أنه أحمر، وبعد عدة تجارب مع الأنسجة السوداء والزرقاء والحمراء، قام مصمم الأزياء أورى كيلى فى شركة إخوان وارنر باستخدام قماش الساتان اللامع بلون بنى مائل إلى الاحمرار، والذى

أعطى إيهام اللون القرمزى على شريط المونوكروم الخام، وتحدث مشكلات أعقد فى الفيلم الملون، ويجب على مصممى الأزياء التعامل مع الطيف اللونى كما يظهر على شريط السليولويد، وليس كما هو فى الحقيقة. إن لونًا أزرق ساطعًا يمكن أن يتحول على الفيلم إلى رمادى باهت، مما يتطلب من المصمم إجراء اختبار شاشة لكل ثوب.

ومن التطورات التقنية التى أجبرت لإجراء تعديلات أن الأفلام الناطقة ضخمت صوت الأنسجة التى تصدر ضجيجًا مثل "التافتاه"، وكذلك المواد على هيئة خرز، كما أن الشاشة العريضة للسينماسكوب أظهرت غرز الماكينة فكانت تجب خياطة الملابس بغرز يدوية، وكانت هذه الصعوبات واضحة حتى أن أكاديمية الأوسكار بدأت جائزة للملابس فى عام ١٩٤٨، وكانت فى البداية مقسومة إلى جائزة للأبيض والأسود وجائزة للألوان، ثم دمجهما معًا فى عام ١٩٦٧. وهناك مشكلات لونية جديدة ظهرت بالنسبة لمصمم الأزياء مع خلفية الشاشة الخضراء الضرورية للعرض الرقمى (لإجراء الخدع البصرية رقميًا ـ المترجم).

وتصميم الإنتاج أو تصميم المناظر والأزياء تحتوى دائمًا على رابطة جمالية أساسية، لذلك فإن هناك العديد ليقوموا بها معًا، مثل بييرو جيراردى (١٩٠٩-١٩٧١)، وميتشيل لايسين (١٨٩٨-١٩٧٢)، وناتاشا رامبوفا (١٨٩٧-١٩٦٦)، وكارلو سيمى، وبييرو توسى وباتريسيا فون براندينشتاين، وتونى والتون (ولد عام ١٩٣٤). وكانت ديكورات وأزياء رامبوفا متوائمة معًا بشكل خاص، وكان تفسيرها لرسوم أوبرى بيردسلى لفيلم "سالومى" (١٩٢٣) هى من الأمثلة الاستثنائية على هذا التجانس فى السينما.

وقد يعطى المخرجون أهمية كبيرة للأزياء، وقد كشف مصمم الأزياء أنطونى باول (ولد عام ١٩٣٥) عن أن المخرج جورج كيوكر، الذى عمل معه فى "رحلات مع عمتى" (١٩٧٢) كان يعيد أوضاع الممثلين أو الإضاءة فى مشهد لكى يتواءم مع زى مدهش على نحو غير متوقع. وهناك العديد من مصممى الأزياء الذين يعملون بشكل مستمر مع مخرج واحد، أو مجموعة من الأفلام، لكى يخلقوا شراكة جيدة،

وقد يحدث هذا بالاختيار، كما يحدث أحيانًا أخرى بالمصادفة السعيدة من خلال العلاقة الناشئة عن العمل فى إستوديو واحد. ومن الأمثلة المهمة على ذلك شراكة ناتاشا رامبوفا وألالا نازيموفا، وترافيس وجوزيف ستيرنبيرج (من خلال شركة باراماونت)، وإديث هيد وألفريد هيتشكوك (من خلال باراماونت)، وبيل توماس (١٩٢١-٢٠٠٠) ودوجلاس سيرك (من خلال يونيفرسال)، وبييرو توسى ولوكينو فيسكونتى، وبييرو جيراردى وفيديريكو فيللينى، وشيرلى راسيل وكين راسيل، وكارل سيمى وسيرجيو ليونى، وإيما وادا وبيتر جرينواى، وجيفرى كيرلاند وودى ألين، وروث كارتر وسبايك لى. إن هذا التعاون يؤدى فى الأغلب إلى تقديم متجانس المظهر الكلى يمكن أن يعزز خطة المخرج المؤلف وأهدافه. وعلى سبيل المثال فى فيلم "حمى الأدغال" (١٩٩١)، استخدم سبايك لى وكارتر بشكل غير عادى هذا التعاون عندما وضعا خطة لونية كلية من خلال الألوان الحيوية للملابس، وضوء ذهبى دائم، فى محاولة للتأثير فى الطابع الهارمونى لكى يتناقض مع ما تحتويه القصة من غضب عنصرى.

وهناك شكل آخر من تعاون تصميم الأزياء، من خلال بيت الأزياء، مثل "شركة الأزياء الغربية" فى لوس أنجلس (تأسست فى عام ١٩١٢، فى الأصل لأفلام الكاوبوى)، وشركة مارتوريا تيريللى فى روما (تأسست فى عام ١٩١٤)، وهما الأكثر شهرة فى هذا المجال، ولديهما مخزون هائل من الأزياء التاريخية، ومكتبات للبحث، ومصانع لصنع الإكسسوارات والأزياء.

التاريخ العالمى لتصميم الأزياء

بينما يكون من الصعب فى بعض الأوقات التأكد من معلومات تصميمات الأزياء، لأن فترة السينما الصامتة لم تكن تذكر فى "التيترات" أسماء المصممين، كما أن الشركات السينمائية الكبرى تخلصت خلال الخمسينيات من العديد من سجلاتها، فإن هناك أربعة عناصر يمكن أن تقال لنعرف أساس تصميم الأزياء السينمائية كما كان فى بدايات القرن العشرين: تأسيس قسم الأزياء فى كل

إستوديو، والحرية الممنوحة لمصممى الأزياء للخلق الإبداعى المبهر، وتدفق - ومنافسة - التأثيرات العالمية، والإقرار بأن تصميم الأزياء يشكل قوة فى تكوين "الموضة". لقد كانت هوليوود فى وقت مبكر لا تهتم إلا قليلاً بالأزياء السينمائية، برغم أن هوليوود ذاتها تم بناؤها بواسطة المهاجرين الذين كانوا يعملون فى مجال الملابس، مثل كارل لايمل الذى كان تاجر خردوات، وأدولف زكور تاجر الفراء، وصامويل جولدوين تاجر القفازات، وليس بى ماير صانع الأحذية، وكان الممثلون يستخدمون ملابسهم الخاصة، وكانت المرأة التى تملك ملابس أفضل تحصل على دور أفضل، واستمر ذلك حتى الثلاثينيات بالنسبة لرجال مثل فريد أستير وكارى جرانت، الذين كانوا فى العادة يرتدون ملابسهم الشخصية. ومع ذلك، فقد أنشئ مكتب مبدئى لتصميم الأزياء فى عام ١٩١٥ بواسطة المصمم كلير ويست، الذى عمل عامين فى فيلم "التعصب" (دى دابليو جريفيث، ١٩١٦)، ليحصل لأول مرة على لقب "مصمم الإستوديو"، ليرفع من مكانة من كان يعرف سابقًا باسم "مدير الدولاب"، وكان "الدولاب" فى ذلك الحين فرعًا من "إدارة الألبسة"، والتى كانت تشترى أو تستأجر ثم يتم تخزينها فى أكوام، حيث إنه فى العقد الثانى من القرن العشرين كانت الأفلام تصنع على عجل ويتم التخلص من الملابس بعد يوم واحد. ومنذ عام ١٩٢١، ذكرت مجلة "رفيق بيت المرأة" لقب "مصمم الإستوديو" باعتباره شخصية مهمة، وشجعت النجوم - الذين كانوا لا يزالون يستخدمون ملابسهم الشخصية أثناء التمثيل - أن يستفيدوا من هذا التخصص. وربما كان أول عقد مع مصمم أزياء هو مع بيجى هاملتون التى قامت منذ عام ١٩١٨ بتصميم الأزياء لشركة "ترايانجل" (شركة جريفيث)، وكانت أول من يصنع أزياء للنجمة جلوريا سوانسون، لكنها - كما كان يحدث مع الكثير من مصممى الأزياء فى تلك الفترة - تركت الشركة بعد عام أو نحو ذلك.

وكان سيسيل بى دى ميل واحدًا من أوائل من أدركوا أن الجمهور يريد ملابس غريبة، وكان يدفع ثمن التذكرة ليرى ما يتخيله على النجمة ذات الجاذبية، وفى عام ١٩١٨ كان يعرف أن موهبة ويست سوف "تجعل الناس تشهق"، لذلك

تعاقد معها للإشراف على أزياء شركة "فيماس بلايرز لاسكى"، حيث استمرت حتى عام ١٩٢٥، وعملت على الأقل فى عشرة أفلام لدى ميل، الذى كان يشجع الإبداع الفخم، وكان عمل ويست ـ الذى أعجب به الهواة والنجوم ـ يساعد الأزياء السينمائية على اكتساب مكانة فنية أعظم، والابتعاد عن الأذواق الأوربية السائدة، ففى العقد الثانى من القرن العشرين كان المنتجون المنبهرون يأتون بالفنانين الأجانب مثل بول إيريب (١٨٨٣-١٩٣٥) وإيرتيه (١٨٩٢-١٩٩٠) للعمل مع المصممين المتعاقدين مثل رامبوفا، وويست، وأدريان، وذلك بمجرد أن الخياط الفرنسى بول بواريه (١٨٧٩-١٩٤٤) صنع ملابس الفيلم الفرنسى "الملكة إليزابيث" (١٩١٢) للممثلة سارا بيرنار، وهو الفيلم الذى وزعته شركة باراماونت، وفتح الأبواب أمام "الفن" فى تصميم الأزياء فى هوليوود، لكن خلال العشرينيات أصبح تصميم الأزياء مكونًا مهمًا فى صناعة السينما، واتسع القسم الخاص به مع زيادة الميزانيات، وفقد الباريسيون مكانتهم التى بدأ اكتسابها المصممون الأمريكيون بالغرابة الفنية للملابس تكاد ألا تصلح لارتدائها (فى الحياة العادية ـ المترجم)، وذات الأساليب المبهرة، وهذا كان بداية استقلال موضات الأزياء الأمريكية. لم يتم إنشاء "إدارة الأزياء" بشكل حقيقى حتى نهاية العشرينيات، بعدها أصبحت لكل الشركات مثل هذه الإدارة، التى رأسها فى النهاية ـ عادة لعقود طويلة ـ مصمم أزياء ذو مكانة كبيرة، وكان لبعض الإدارات مصممون مختلفون لأدوار النساء وأدوار الرجال، ولإدارات أخرى مشرف واحد وبعد فترة نهضة تصميم الأزياء فى الخمسينيات مع الأفلام الموسيقية، خاصة فى شركة "إم جى إم"، اختفى قسم تصميم الملابس مع أفول نظام الإستوديو، واختفى معه كثيرون من المحترفين فى هذا المجال.

وفى الصناعات السينمائية الأخرى، مثل أمريكا اللاتينية وآسيا، فقد أقامت تصميم أزيائها على ملابسها القومية وتقاليدها الخاصة فى مجال المنسوجات. والأفلام الموسيقية التى صنعت خلال الفترة الذهبية للسينما المكسيكية (١٩٣٠-١٩٥٠)، وأفلام الكوميديا البرازيلية chanchada (١٩٣٥ - ١٩٥٩)، تتعامل

بالكثير من الحرية مع الزى القومى، وهو ما أحبه جمهور السينما. وبالمثل فإن الأزياء فى الأفلام الموسيقية الهندية (بوليوود) متشربة بالتقاليد العتيقة، وفى الوقت ذاته تجرى عليه التعديلات، وبعض الأفلام مشهورة بالخروج على هذه التقاليد مثل "موجال وأزام" (١٩٦٠) الذى ابتكر "بلوزة" للملكة ذات صديرية. وفى العادة فإن مصممى أزياء الرقص المشهورين فى الهند يقومون بتصميم الأزياء السينمائية، لكن هناك العديد من مصممى الأزياء فى الهند متخصصون فى السينما، وبعضهم معروف على مستوى عالمى.

وتصميم الأزياء فى اليابان والصين نبع من تاريخ فى المنسوجات، يتضمن الألوان ذات النغمات العالية، والتطريز، واستفادت أفلامهما من هذه التقاليد. وكانت صناعة السينما اليابانية منذ بداياتها تنتج أفلامًا تاريخية جماهيرية، وكان أول فيلم يابانى ملون هو "بوابة الجحيم" (تينوسوكى كينوجازا، ١٩٥٣، جائزة أوسكار) يدور فى اليابان فى زمن الإقطاع، وقام بتصميم أزيائه المدهشة سانزو وادا، الذى كان أيضًا مستشار الألوان فى الفيلم، كما أن كوسونى كاينوشو صنع الأزياء لفيلم الأشباح الكلاسيكى "حكايات أوجيستو" (كينجى ميزوجوشى، ١٩٥٣، ترشيح جائزة الأوسكار فى عام ١٩٥٥). أما فيلم "ران" (١٩٨٥، جائزة أوسكار)، وهو اقتباس من إخراج أكيرا كيروساوا عن "الملك لير"، فقد صمم الأزياء له بقدر هائل من النجاح إيمى وادا، الذى عمل لاحقًا مع المخرج الإنجليزى بيتر جرينواى فى فيلمه ذى الألوان الفاقعة "ثمانى نساء ونصف" (١٩٩٩)، و"كتاب الوسادة" (١٩٩٦)، و"كتب بروسبيرو" (١٩٩١). أما هاناى مورى (ولد عام ١٩٢٦)، وقد كان فى الأصل خياطًا، فقد عمل لسنوات مع ياسوجيرو أوزو وناجيزا أوشيما، وهما مخرجان يتميزان باستخدام "الميزانسين". وقام هاناكو كيروسو بتصميم أزياء العديد من الأفلام لشركة شوشيكو. كما أن أفلام الساموراى والعصابات (ياكوزا) اليابانية قد شهدت تحولات عبر العقود، مع تغيرات فى الأزياء من واقعية الخمسينيات إلى موضة التسعينيات التى تتوافق مع العصر الرقمى.

وتظهر أفلام فنون القتال (ووكسيا) من هونج كونج مثل هذا المزيج، ولقد صنع تاريخ الصين الثرى فى المنسوجات دراما بصرية مبهرة، خاصة فى أفلام زانج ييمو، الذى صنع "قصة كيو جو" (١٩٩٢)، و"ثلاثى شانجهاى" (١٩٩٥)، و"الطريق إلى الوطن" (١٩٩٩) مع مصمم الأزياء هوامياو تونج. وهناك مظهر تاريخى غير عادى، وخطة لونية أسلوبية بالأسود والأبيض والأحمر، فى فيلم ييمو مع مصمم الأزياء زايان زانج "ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١). وفى أواخر القرن العشرين، أثرت الأساليب الآسيوية كثيرًا على تصميم الأزياء والموضات الغربية، على نحو ما يبدو مثل ثلاثية "ملك الخواتم" (٢٠٠١، ٢٠٠٢ ، ٢٠٠٣) من تصميم النيوزيلنديين نجيلا ديكسون وريتشارد تيلور، اللذين صمما الدروع والأسلحة أيضًا. كما أن إيكو إيشيوكا، الذى صنع المنسوجات لإيزى مياكى فى السبعينيات، والأزياء لسيرك الشمس فى بدايات القرن الحادى والعشرين، قد أظهرا مزيجًا عالميًا فى فيلم الخيال العلمى "الخلية" (ترسيم سينج، ٢٠٠٠)، وفيلم "دراكيولا لبرام ستوكر" (فرانسيس فورد كوبولا، ١٩٩٢، جائزة الأوسكار)، والفيلم الذى يشبه مسرح "نو" "ميشيما" (بول شريدر، ١٩٨٥).

تأسيس الموضات

كان مصممو الأزياء الأوائل، مثل ويست وأدريان، يدركون القوة الكبرى لهذا الفن فى موضة القرن العشرين، وكانت أعمالهم، المهمة فى تأسيس الأسلوب الأمريكى باعتباره منافسًا عالميًا، أول من يتفوق على الأسلوب الفرنسى، الذى كان يسود الموضة على المستويين التجارى والفنى. ومع العقد الثانى من القرن العشرين، كان يتم نشر صور فوتوغرافية للنجوم فى الأزياء السينمائية، لمجلات الموضة، وكتالوجات سيرز روباك، وكانت كلمة "سينما" تستخدم كأداة جذب دعائية، لكن رغبة الجمهور فى هذه الملابس كانت تحمل مفارقة ساخرة، فقد كان من المستحيل ارتداء بعض هذه الأزياء. لقد كانت فساتين جين هارلو المحبوكة والمصنوعة من الساتان يتم لصقها على جسدها وتنزع بالبخار، وكان يتم صنع فساتين لماى ويست من أجل مشهد واحد، أحدهما للوضع الجالس والآخر للوضع

الواقع، لأنهما ضيقان بما لا يسمح بالحركة، ولم تكن جلين كلوز قادرة على الجلوس فى أزياء أنطونى باول المثيرة فى فيلمها "١٠١ كلب والماشين" (١٩٩٦). وكان فستان مارلين مونرو الوردى الذى غنت فيه "الماسات للفتاة هى أفضل صديق" فى فيلم "كيف تتزوجين مليونيرًا" (١٩٥٣) مصنوعًا من الساتان المبطن باللباد. إن ذلك يشير إلى أن كثيرًا من الموضات ظهرت من خلال الضرورات الغريبة لمشهد سينمائى: الأكتاف المبطنة (أدريان فى الثلاثينيات لفساتين جوان كروافورد)، الفستان الملتصق (رامبوفا فى "سالومى")، الفستان بدون حمالات (جاى لوى فى "جيلدا" فى عام ١٩٤٦، مسبقًا "المظهر الجديد" لكريستيان ديور فى عام ١٩٤٧)، القبعة الصغيرة بدون حواف (جون فريدريكس وأدريان لجريتا جاربو فى عام ١٩٣٢)، وموضات أخرى كثيرة.

وكان هناك جدال حول مصدر تأسيس موضة بين أوربا وأمريكا، لكن الخياطة إيلزا سكياباريللى (١٨٩٠-١٩٧٣) تؤكد: "ما تقوم هوليوود بتصميمه اليوم سوف ترتديه أنت غدًا" (مولفا، ص ١٢٣). وبرغم أن بعض هذه الأزياء ظهرت فى وقت متزامن (كل من سكياباريللى وأدريان قدما الأكتاف المحشوة)، فإن الفيلم ينشر "المظهر" أسرع من أى وسيط آخر ليعود الفضل فى انتشاره عادة إلى مصمم أزياء الفيلم. وفى عام ١٩١٨ ظهرت بذلة سوداء بسيطة من القطيفة، وبلوزة بيضاء، وشريط رباط للعنق، وقبعة بيريه، من تصميم لوى جاسنييه، وارتداها بيرل هوايت فى "ألغاز نيويورك" (١٩١٤)، لتصبح موضة بين النساء العاملات. وفى عام ١٩٣٢ صمم أدريان فستانًا ذا ثنيات لجون كراوفورد فى "ليتى لينتون"، ليتم بيعه بعد ذلك على نطاق واسع، وصمم هيد فستانًا مسائيًا ذا زهور لإليزابيث تيلور فى فيلم "مكان فى الشمس" (١٩٥١)، ليصبح نموذجًا لموضة الخمسينيات. وحتى أنواع النسيج، مثل فستان الكاروهات الذى ارتدته كاثرين هيبورن فى قصة فيلادلفيا" (١٩٤٠)، وأزياء الملايو الاستوائية التى صممها هيد لدوروثى لامور فى "أميرة الأدغال" (١٩٣٦)، كانت بداية لموضات، ولقد تأثرت الموضات بالحرب والرقابة، فقد أجبر ميثاق هايز فى عام ١٩٣٠ مصممى الأزياء على استخدامات

مبتكرة لإظهار البهاء بدلاً من الجنس المكشوف، وانتهى بهاء الثلاثينيات مع قيام الحرب العالمية الثانية وتخفيض ميزانيات الأزياء.

ومع منتصف الستينيات، ورفع قوانين الرقابة، عاد تصميم الأزياء إلى المبالغة. وبعض هذه الأزياء تصبح تجارب فى الخيال الجامح، مثل أزياء بييرو جيراردى لفيلم "جولييتا والأزواج" (١٩٦٥، ترشيح للأوسكار)، وميلينا كانونيرو لفيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١)، ودانيلو دوناتى (١٩٢٦-٢٠٠١) لفيلم "كازانوفا فيلليني" (١٩٧٧). وهناك أفلام ولدت موضات مهمة، فتصميم أزياء تيودورا فان رانكيل (ولدت عام ١٩٢٩) لفيلم "بونى وكلايد" (١٩٦٧، ترشيح للأوسكار) أعاد بهاء عصابات الثلاثينيات (بما فى ذلك المظهر بدون الصديرية). وتصميمات آن روث (ولدت عام ١٩٣١) لجين فوندا فى "كلوت" (١٩٧١) جاءت بالمعاطف الطويلة والتنورات القصيرة لتصبح موضة. وتصميم فيليس دالتون "دكتور زيفاجو" (١٩٦٥، جائزة أوسكار)، وبييرو توسى لفيلم "الموت فى فينيسيا" (١٩٧١، ترشيح للأوسكار)، وثيونى فى ألدريدج (ولد عام ١٩٣٢) لفيلم "جاتسبى العظيم" (١٩٧٤، جائزة أوسكار)، وأنيتا سيلبيرت (ولدت عام ١٩٣٩) لفيلم "الحى الصينى" (١٩٧٤، ترشيح للأوسكار)، وميلينا كانونيرو لفيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥، جائزة أوسكار)، وكذلك "الخروج من أفريقيا" (١٩٨٥، ترشيح للأوسكار)، بدأت جميعًا موضات رومانسية. وظهر "نيولوك" مع تصميم روث مورلى (١٩٢٥-١٩٩١) لملابس ذايان كيتون فى "آنى هول" (١٩٧٧)، وتصميم بيتسى هايمان للقميص الأبيض والسراويل الضيقة لأوما ثورمان فى "قصة شعبية رخيصة" (١٩٩٤)، وتصميم ريتا راياك للبدل ورابطات العنق فى "كازينو" (١٩٩٥)، وتصميم كيم باريت لمعاطف الجلد الموحدة فى "ماتريكس" (١٩٩٩). وبعد تصميم جانتى بيتس لملابس فيلم "المصارع" (٢٠٠٠، جائزة أوسكار). ظهر "مظهر المحارب" فى الموضة، كما ظهرت عناصر من المزيج الأوربى الآسيوى بعد تصميم نجيلا ديكسون لملابس فيلم "الساموراى الأخير" (٢٠٠٣).

وبرغم الأهداف المتباينة تمامًا، فإن العلاقة بين تصميم الأزياء والموضة كانت موجودة دائمًا. إن الجمهور المعاصر معتاد أن يرى النجوم على الشاشة

يـرتـدون ملابس جـورجى أرمـانـى (ولـد عـام ١٩٣٤) أو جـون جـاليـانـو (ولـد عـام ١٩٦١)، كما كان الجمهور فى بدايات السينما معتادًا أن يرى تصميمات إيلزا سـكيـاباريللى أو كريسـتيـان ديور (١٩٠٥-١٩٥٧). لـقـد كانت هـذه الملابس على الموضة لا تهدف إلى رسم الشخصية بقدر الاستعراض والدعاية، كما يظهر فى تصميمات أرمانى لريتشارد جير فى فيلم "جيجولو أمريكى" (١٩٨٠) والتى جعلته اسمًا مألوفًا. لكن بعض الموضات صنعت أزياء مناسبة للسرد، مثل تصميم أوبير جيفينتشى (ولد عام ١٩٢٧) لكل أزياء أودرى هيبورن السينمائية، أو تصميم ليلى داشيه (١٨٩٨-١٩٨٩) لقبعات الفراء التى ارتدتها كارمن ميراندا، وقبعات جون فريدريكس لمارلين ديتريتش فى أفلامها من إخراج فون ستيرنبيرج، أو قبعاته التاريخية فى فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩).

وبرغم أن العديد من مصممى الأزياء بدأوا فى عالم الفودفيل والاستعراض - مثل أدريان، وبيرنارد نيومان، وشارل لوماريه، وماكس رى الذى عمل فى "فضائح" و"حماقات قرية جرينويتش"، و"حماقات ريجفيلد" لجورج هوايت،، وايرفينج برلين فى "استعراض صندوق الموسيقى"، أو إيرين شاراف التى بنت حياتها الفنية فى برودواى - فإن بعضهم قد بدأ فى بيوت الأزياء. فبيت الأزياء، هاتى كارينجى كان يـرعى مصممين مثل بـانتون، وجرير، وجـان لوى، وهوارد شـوب (١٩٠٣-١٩٨٧). وخلال عصر الإستوديو فى هوليوود، ارتبطت الموضة والسينما على المستوى الجماهيرى. وكان لمصممى الأزياء أتباع كثيرون، وكان بعضهم - مثل أدريان، وإيرين، وجرير، وشوب، وبانتون - له علامته التجارية الخاصة، ويقوم بتصميم الأزياء الشخصية لنجوم وزبائن وفى الوقت ذاته يعمل فى حوالى عشرة أفلام كل عام، لكن بحلول الخمسينيات، اختفت هذه الشهرة فيما عدا هيد الذى ظل مشهورًا. وبرغم أن تصميم الأزياء لا يزال يبدأ موضات كاسحة، فإنه من النادر معرفة اسم مصمم الأزياء. ومن النادر الربط بين الزى ومن مصممه، مثل الأزياء الأيقونية الشهيرة: ملابس ليزا مينيللى القصيرة السوداء وبدون أكمام والجوارب ذات الشرائط فى فيلم "كباريه" (١٩٧٢) من تصميم شارلوت فليمنج (١٩٢٠-

١٩٩٣)، والقبعة ضيقة الحافة والسترة الجلدية وسروال الكاكى لشخصية إنديانا جوز فى فيلم "غزة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١) من تصميم ديبورا ناندولمان (ولدت عام ١٩٥٢)، وبذلة جون ترافولتا ذات الثلاث قطع الرخيصة فى "حمى ليلة السبت" (١٩٧٧) من تصميم باتريسيا فون براندينشتاين.

ولكن فى القرن الحادى والعشرين، عاد ترويج الأزياء السينمائية، فلبعض مصممى الأزياء اليابانيين خطوطهم الخاصة بهم، كذلك بعض المصممين الأمريكيين مثل باتريشيا فيلد. ومصممو بوليوود (صناعة السينما الهندية) يصممون الأزياء للناس أيضًا، لكن تصميم الأزياء للسينما يظل أمرًا بالغ الأهمية. ففى مواجهة قيود مثل متطلبات الإضاءة وشكل الممثل، يستمر تصميم الأزياء فى خلق ثورة فى الموضات، فى الوقت نفسه الذى يتعامل فيه مع الاحتياجات السينمائية المعقدة.

انظر أيضًا:

"الموضة"، "عملية الإنتاج"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Chierichetti, David. *Hollywood Costume Design*. New York: Harmony Books, 1976.

De Mille, Cecil B. *The Autobiography of Cecil B. DeMille*. New York: Garland Publishing, 1985.

Finch, Christopher, and Linda Rosenkrantz. *Gone Hollywood: The Movie Colony in the Golden Age*. Garden City, NY: Doubleday, 1979.

Finler, Joel W. *The Hollywood Story*. New York: Crown, 1988.

Gaines, Jane, and Charlotte Herzog, eds. *Fabrications: Costume and the Female Body*. London and New York: Routledge, 1989.

La Vine, W. Robert. *In a Glamorous Fashion: The Fabulous Years of Hollywood Costume Design*. New York: Scribners, 1980.

Landis, Deborah Nadoolman. *Screencraft Costume Design*. Switzerland and Hove, UK: Rotovision, 2003.

Leese, Elizabeth. *Costume Design in the Movies*. Bembridge, UK: BCW Publishing, 1976.

Mulvagh, Jane. *Vogue History of Twentieth Century Fashion*. London: Viking, 1988.

Schreier, Sandy. *Hollywood Dressed and Undressed: A Century of Cinema Style*. New York: Rizzoli, 1998.

كتب هذا الفصل

دريك ستوتسمان

أدريـــان

(ولد باسم أدريان أدولف جرينبيرج، نوجاتوك، ولاية كونيكتيكات، ٣ مارس ١٩٠٣، وتوفى فى ١٣ سبتمبر ١٩٥٩)

كان أدريان هو رئيس إدارة الأزياء فى شركة "إم جى إم" منذ عام ١٩٢٨ حتى عام ١٩٤١، وكان من أكثر من أثروا على تصميم الأزياء، والتفصيل، والموضة العالمية التى صنعتها أمريكا. ولد فى عام ١٩٠٣ فى ولاية كونيكتيكات لوالدين ألمانيين، ودرس فى بارسونز فى مدينة نيويورك، وقضى عام ١٩٢٢ طالبًا فى باريس، حيث التقى مع إيرفينج برلين، الذى طلب منه تصميم عمل فنى خاص لاستعراض برودواى الذى يخرجه باسم "استعراض صندوق الموسيقى". أعاده ذلك إلى نيويورك، حيث اكتسب خبرة بالعمل مع المخرج الأسطورى هاسارد شورت، وبحلول عام ١٩٢٣ تولى أدريان تصميم العرض كله. وفى عام ١٩٢٤ تعاقدت معه مصممة الإنتاج والأزياء ناتاشا رامبوفا وزوجها رودولف فالنتينو مصمم أزياء لفيلم "شيطان مقدس" (١٩٢٤). وصحبهما أدريان إلى هوليوود لتصميم أزياء "الصقر برأس ملون" (الذى لم يكتمل قط) وأفلام أخرى، بما فى ذلك فيلم رامبوفا المبهر "ما ثمن الجمال" (١٩٢٥). وعندما تعاقد فالنتينو مع شركة يونايتد أرتيستس، قام أدريان بتصميم أزياء "الصقر" (١٩٢٥)، ثم قبل العمل مع شركة سيسيل بى دى ميل حيث صنع ستة وعشرين فيلمًا.

وفى عام ١٩٢٨، أصبح أدريان رئيس إدارة الأزياء فى "إم جى إم"، وكان فى العادة يصنع خمسة عشر فيلمًا كل عام، ووصفته أوليج كاسينى بأنه "ربما يكون الفرد الوحيد فى مهنتنا الذى يتمتع بقوة كافية ليفرض ذوقه على المخرج"، كما كان خبيرًا بالقدر نفسه فى كل أنواع أساليب الأزياء سواء كانت مبهرة كما فى

"مدام الشيطان" (١٩٣٠)، أو على الموضة فى "عشاء فى الثامنة" (١٩٣٣)، أو تاريخية فى "مارى أنطوانيت" (١٩٣٨)، أو خيالية فى "ساحر أووز" (١٩٣٩). وكان مسئولاً عن اللقطات الجانبية الظلية لنجمات مثل جريتا جاربو، وجوان كراوفورد، وجين هارلو، ولم يفقد قط رؤية الشخصية من الداخل. وقد قال: "يجب أن أعرف فيما يفكر الشخص، وماذا يحب وما لا يحب قبل أن أضع الشخصية فى ملابسها".

ومن خلال كل من خبرته فى التفصيل ومشروعاته التجارية، لعب أدريان دورًا حيويًا فى جعل الموضة الأمريكية على ما هى عليه من القوة التى تتمتع بها الآن. لقد كان له الفضل فى ابتكار الأكتاف المحشوة، والكثير من الابتكارات "الأولى"، وبدأت أفكاره عددًا من الموضات أكثر من أى مصمم أمريكى آخر، وساعد على تأسيس "مظهر أمريكى" خالص، كما تحدى هيمنة فرنسا على الموضة عندما أعلن بصراحة تحيزه لما هو أمريكى على ما هو أوربى، وأكد على الخطوط الأوضح والإبهار الأكبر فى الموضة الأمريكية، وقد حققت مبادرته فى إنتاج جماهيرى للملابس السينمائية فى بداية الثلاثينيات نجاحًا تجاريًا (مثل فستان جوان كراوفورد ذى الطيات فى الأكمام، ومن الحرير الأبيض، فى فيلم "ليتى لينتون"، ١٩٣٢)، مما جعل الموضة الأمريكية منافسًا اقتصاديًا مهمًا.

وفى عام ١٩٤٨ افتتح أدريان صالونًا فى لوس أنجلس ونيويورك، وأقام عروضًا للموضة على نحو باذخ مثل عروض برودواى الموسيقية. وبعد نوبة قلبية، انتقل مع زوجته الممثلة جانيت جينور إلى مزرعتهما البرازيلية، وإن كان قد عاد لتصميم أزياء عرض برودواى الناجح "كاميلوت" مع تونى دوكويت فى عام ١٩٥٧.

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Adrian Papers. New York: Fashion Institute of Technology, Special Collection.

Cassini, Oleg. *In My Own Fashion: An Autobiography*. New York: Pocket Books, 1987.

Gutner, Howard. *Gowns by Adrian: The MGM Years 1928–1941*. New York: Harry N. Abrams, 2001.

دريك ستوتسمان

العناوين (التيترات)

Credits

تشير كلمة "العناوين" إلى عرض اسم الفيلم وأسماء المشاركين فى صنعه، وكانت العناوين قاصرة فى الأيام الأولى للسينما على البطاقة التى توضح اسم الفيلم وشركة الإنتاج، ثم تطورت العناوين بعد ذلك فى التعقيد والطول.

و"العناوين الأمامية" (أو العنوان الرئيسى) يظهر فى ـ أو بالقرب من ـ بداية الفيلم. والحدث الدرامى الذى يسبق العناوين يشار إليه باسم "مشهد ما قبل العناوين" (الأفان تيتر). أما "عناوين النهاية" فهى التى تطبع على الشريط بحيث تصعد من أسفل الشاشة إلى أعلى بسرعة ثابتة، وهى تصحب عادة بموسيقى الخروج من دار العرض بعد أن ينتهى السرد وأصبح من الموضات بين صناع الأفلام أن يضعوا مشاهد خلال عناوين النهاية أو بعدها، ربما لحث الجمهور فى صبر ليعرف أسماء العاملين فى الفيلم، والمثال المبكر على هذه الطريقة هو فيلم هال آشبى "أن تكون هناك" (١٩٧٩)، حيث يصاحب عناوين النهاية التقاطات مضحكة لم يتضمنها الفيلم (التقاطات خاطئة لسبب ما أثناء التصوير ـ المترجم). وفيلم "ساعة الذروة" (١٩٩٨) يتضمن لقطات أخطأ فيها جاكى شان (ولد عام ١٩٥٤) فى أداء حركاته الخطرة. وفى فيلم "بعد ثمانية وعشرين يومًا" (٢٠٠٢) هناك نهاية بديلة تأتى بعد نهاية عناوين النهاية.

وفى الوقت الذى تستخدم فيه حروف تقليدية وعادية لتيترات النهاية، بحيث لا يوجد لها أسلوب خطى مميز، فإن مشاهد عناوين البداية يتم خلقها عادة بواسطة مصمم عناوين، فنان جرافيك متخصص فى ذلك، وأشهر مصمم عناوين

فى تاريخ السينما هو سول باس (١٩٢٠-١٩٩٦)، كذلك راندى بالسماير، وميمى إيفريت، وموريس بايندر (١٩٢٥-١٩٩١)، الذى قام بصنع عناوين أفلام جيمس بوند حتى وفاته فى عام ١٩٩١ (والذى استخدم فيها للعنوان الرئيسى عنوانًا دائريًا يتسع، وصورة ضخمة لمسدس مطبوع عليها لقطة لممثل يطلق النار فى اتجاه الكاميرا)، وكايل كوبر (فيلم "سبعة"، ١٩٩٥) (يكتب اسم هذا الفيلم هكذا: Se7en)، وبابلو فيرو (ولد عام ١٩٣٥) الذى استغل شرائط القوات الجوية الأمريكية بالفعل لطائرات قاذفة B-52 لكى يجعل الطائرات تظهر كأنها تمارس الجنس معًا فى فيلم "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٤)، وستيفن فرانكفورت (ولد عام ١٩٣١) ("مقتل طائر مغرد"، ١٩٦٢)، وريتشارد جرينبيرج ("العالم طبقًا لجارب"، ١٩٨٢)، ودان بيرى ("حرب النجوم"، ١٩٧٧). ومنسق التيترات هو الشخص الذى يجمع كل معلومات العناوين، ويحصل على التسجيل القانونى لعناوين حقوق النشر ومع "أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة" (الأوسكار). وفى العادة يصحب العناوين الرئيسية التيمة الموسيقية الرئيسية للعناوين، مثل موسيقى ديمترى تيومكين (١٨٩٤-١٩٧٩) لفيلم "إنى أعترف" (١٩٥٣)، والمر بيرنشتاين لفيلم "العظماء السبعة" (١٩٦٠) وفيلم "مقتل طائر مغرد"، وميكلوش روزا (١٩٠٧-١٩٩٥) لفيلم "سبارتاكوس" (١٩٦٠)، وجون ويليامز (ولد عام ١٩٣٢) لأفلام "حرب النجوم" وأفلام ستيفن سبيلبيرج حتى الآن.

العناوين الرئيسية وعناوين النهاية

مشهد العناوين الرئيسية فى فيلم يقوم بثلاث وظائف أساسية، كلها وظائف مركبة. أولاً يجب إعطاء المتفرج معلومة حيوية عن طبيعة الفيلم ومضمونه. والعناوين باعتبارها أدوات سردية يجب أن تغطى فى وقت واحد متطلبات القصة، والمعلومات التى تعطى للمتفرج عند قدومه لدار العرض. وعلى سبيل المثال فى فيلم "ويل هانتينج الطيب" (١٩٩٧)، أراد فيرو من العناوين أن تقدم شخصية ويل (مات ديمون) وتركز فيها وتظهر قدراته المعرفية، وثانيًا يجب أن تشهد العناوين الرئيسية على قوة صانعى الفيلم وقدراتهم (خلال عصر

الإستوديو، كان شعار الشركة يسبق مشهد العناوين، ومنذ الثمانينيات حين جاء عصر الإنتاج المستقل فإن العنوان الرئيسى يعلن عادة عن مجموعة الممثلين الرئيسيين والمخرج). والعناوين المصنوعة جيدًا بشكل فخم تبدو إعلانًا عن المنتج وصانعى الفيلم، إذ لا تعلن بهذه الطريقة عن الفيلم ولكن أيضًا الأفلام الأخرى للأشخاص أنفسهم، وهى توحى بمعرفتهم باهتمامات الجمهور، لذلك فهى تشكل أساسًا لاستثمار الجمهور فى منتجات سينمائية أخرى. وثالثًا تكون العناوين الرئيسية نوعًا من لوحة العرض للمواهب المتخصصة المشاركة فى صنع الفيلم. وبشكل عام، وعلى الأقل فى الأفلام التى تلقى قبولاً جيدًا، كلما كان اسم الشخص يظهر على نحو أفضل فى مشهد العناوين الرئيسية (أكبر حجمًا، وفى مكان أفضل)، استطاع أن يطلب أجرًا أعلى فى المشروعات القادمة، لذلك فإن للعنوان قيمة اقتصادية لصانعى الأفلام والممثلين والفنيين، وكثيرًا ما يتم التفاوض بحيث يتم تأجير دفع أجر فنان ما مقابل زيادة حجم اسمه فى مشهد العناوين.

وعناوين البداية هذه الأيام أقصر كثيرًا من عناوين النهاية، فبالإضافة إلى اسم الفيلم، تتضمن عناوين البداية أسماء الممثلين الرئيسيين، وكاتب (أو كتاب) السيناريو، مؤلف (أو مؤلفى) المادة الأصلية التى اقتبس عنها السيناريو إن وجد، ومدير التصوير، والمؤلف الموسيقى، والمصمم (أو المدير الفنى)، ومصمم الأزياء، والمونتير، والمنتجين، والمخرج. وفى عصر الإستوديو - ما بين ١٩٣٠ و ١٩٦٠ على وجه التقريب - كان كل عنصر من تلك العناصر التى تتضمنها صناعة الفيلم يتم التعامل معها من خلال إدارة متخصصة فى الإستوديو، وكان اسم رئيس كل من هذه الإدارات يتم ذكره فى العناوين، بصرف النظر عمن قام بالعمل الفعلى. وعلى سبيل المثال فى شركة باراماونت خلال الخمسينيات، كان اسم هال بيريرا (١٩٠٥-١٩٨٣) يظهر باعتباره مديرًا فنيًا على كل عناوين رئيسية لأى فيلم تنتجه الشركة، وفى شركة "إم جى إم" خلال الأربعينيات، كان اسم سيدريك جيبونز (١٨٩٣-١٩٦٠)، وفى شركة "فوكس للقرن العشرين" فى العقد ذاته كان لاسم لايل

ويلر (١٩٠٥-١٩٩٠). ومشاهد العناوين الرئيسية حاليًا يتم اختصارها بشكل مذهل أحيانًا لتحقيق تأثير درامى. وعلى سبيل المثال فإن ستيفن سبيلبيرج (ولد عام ١٩٤٦) يضع العناوين فى نهاية أفلامه فقط، محتفظًا باسم الفيلم وحده فى البداية، ولأن الجمهور قد لا يقرأ العناوين فى نهاية الفيلم، فإن هذه الممارسة ـ التى تعبر عن تواضع المخرج الذى يؤخر اسمه ليظهر كأول اسم بعد النهاية مباشرة ـ تختزل أوضاع أسماء الممثلين والفنيين وترتيبهم (وهو وضع يتم تخفيفه إلى حد ما بواسطة الإعلان المكثف الذى يجرى لكل الأفلام الجماهيرية الجديدة). أما عناوين النهاية، التى كانت فى الأصل تكرر أسماء الممثلين الرئيسيين فقط (كانت عناوين النهاية فى شركة يونيفرسال فى بداية الثلاثينيات تبدأ بعبارة "فريق الممثلين الجيد يستحق التكرار")، فإنها تميل حاليًا إلى احتواء كل أعضاء فريق مدير التصوير، مثل عمال الكهرباء وعمال الكاميرا، وكل النجارين وعمال الطلاء الذين يعملون مع المدير الفنى، وكل من يشترك فى الصوت، والحوار، وتسجيل أصوات الحياة اليومية، والقائمين على الغذاء والشراب، والسائقين، وكل من له علاقة بالفيلم. لقد كانت عناوين النهاية لفيلم "تايتانيك" (١٩٩٧) تتضمن حتى "مساعدى الجحيم"، و"مهندس النظم المائية"، و"مدرب الإتيكيت"، و"شكر" إلى وزير السياحة المكسيكى.

وفى عام ١٩٤٢ كانت هناك محاولة غير ناجحة للاستغناء عن عناوين النهاية، فالقانون يقضى بالإقرار بحقوق كل الأغنيات والشرائط الموسيقية المستخدمة فى الفيلم، لذلك يجب أن يقر بها المنتج فى عناوين النهاية. ومع تزايد تعقيد الإنتاج، واشتمال على مزيد من العاملين، فإن مشاهد عناوين النهاية أصبحت طويلة إلى حد كبير، ففى فيلم "سوبرمان" (١٩٧٨) كان هناك ٤٥٧ اسمًا فى عناوين النهاية تمتد اثنتى عشرة دقيقة أى حوالى عُشر طول الفيلم، كما أن فى فيلم "كان ياما كان فى الغرب" (سيرجيو ليونى، ١٩٦٨) استغرقت عناوين النهاية أكثر من اثنتى عشرة دقيقة، وهى فى فيلم "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣) تتضمن ٥١٩ اسمًا.

ترتيب اسم الممثل وحجمه Billing

إنه مجموعة من الشروط التى يتم التفاوض الحاد عليها ووضعها فى شروط تعاقدية، تحدد حجم الاسم على الشاشة بالمقارنة مع اسم الفيلم، ويجب أن تظهر أسماء الممثلين والفنيين على الملصقات (البوسترات أو الأفيشات) وكل المواد الإعلانية عن الفيلم، وفى العناوين الافتتاحية، وهناك اعتبارات أخرى تتعلق بإذا ما كان الاسم سوف يظهر وحده أو مع آخرين، ومكان الاسم بالنسبة لتعاقب العناوين على الشاشة ولاسم الفيلم. وأسماء الكتاب - التى بدأ ذكرها على الشاشة منذ عام ١٩٤١ - مثيرة للاهتمام فى هذا المجال، فيمكن أن يذكر العنوان أن الفيلم "تأليف فلان وعلان" حيث فلان هو الذى قام بالكتابة الرئيسية، لكن قد يكون الاثنان مشتركين بالقدر نفسه فى العملية الإبداعية، لذلك لا بد من وجود حل لتحديد ذلك. وبصرف النظر عن حجم الخط - وهو عادة يتلاءم مع النجوم الرئيسيين - فإن اسم المخرج على الشاشة تفرضه نقابة المخرجين منذ عام ١٩٣٩ فى اتفاقية مع منتجى السينما، بأن يظهر كآخر اسم قبل بداية الحدث. ومع عام ١٩٧٢، ودون تنازل محدد من نقابة المخرجين، فإن أى فيلم يجب ألا يذكر اسم أكثر من مخرج واحد. وفى بعض الأحيان قد يرغب المخرج فى أن يفك ارتباطه عن فيلم ما فى النهاية، وعادة ما تستخدم عبارة "من إخراج فلان الفلانى" للتعبير عن ذلك.

ومنذ منتصف التسعينيات، كان المخرجون والكتاب يتجادلون حول ما يسمى عنوان الشاشة "التملكى"، وهو ما يظهر به عادة أسماء مخرجين مثل روب رايز (ولد عام ١٩٤٧) وريدلى سكوت (ولد عام ١٩٣٧)، إذ يذكر العنوان "فيلم لفلان". ويجادل كتاب السيناريو أن فى ذلك إعادة إحياء لمفهوم "المخرج المؤلف" فى عصر لم يعد فيه شخص واحد يزعم أن له الفضل فيما يراه المتفرج على الشاشة. وكان اسم ستانلى كوبريك (١٩٢٨-١٩٩٩) فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) يظهر ليس فقط باعتباره كاتبًا ومخرجًا، بل أيضًا كمصمم مؤثرات خاصة، وهو ما أثار خلافًا فى عالم السينما. ومع التسعينيات كانت أربعة أخماس الأفلام

يظهر فيها هذا العنوان "التملكى"، برغم أن أقلها هو الذى كتبه وأخرجه الشخص نفسه. ومن ناحية أخرى، فإن لبعض السينمائيين مواهب متعددة، ويمكن بشكل منطقى أن تظهر أسماؤهم فى أكثر من الإخراج، فمخرج فيلم "كان ياما كان فى المكسيك" (٢٠٠٣) ظهر اسمه فى العناوين هكذا: "تصوير، وتقطيع، وموسيقى روبرت رودريجيز"، كما أن رودريجيز (ولد عام ١٩٦٨) أنتج وصمم الفيلم أيضًا، بالإضافة إلى تصميم المؤثرات الخاصة.

والنجم ذو الشهرة الجماهيرية والجاذبية فى شباك التذاكر يتفاوض عادة من أجل وضع اسمه "قبل عنوان الفيلم"، كإشارة صريحة إلى مكان اسمه فى الدعاية المطبوعة أو الأفيشات، وقبل اسم الفيلم فى مشهد العناوين. إن تلك العملية فى المنافسة على وضع الأسماء قد وصفها داناى كلارك (١٩٩٥) باعتبارها تجزيئًا للعمل؛ فقبل العنوان لا يعنى التأكيد على ما هو مشترك بين الممثلين، وإنما ما هو مختلف بينهم، لذلك يتم الفصل بينهم فى عملية التفاوض. وعلى سبيل المثال يحصل النجوم على وضع أسمائهم بحجم أكبر وقبل العنوان، بينما لا يحصل على ذلك ممثلو الشخصيات النمطية والكومبارس، ويقوم بالتفاوض على عملية وضع الأسماء مدير اختيار طاقم الممثلين، والذى يمثل المنتج فى هذه العملية، وعلى الجانب الآخر الوكلاء الذين يمثلون الممثلين والفنيين والذين يظهرون حماسًا لضمان امتيازات، لأن ذلك مرتبط بالمكاسب المقبلة. وفى بعض الأحيان قد يمارس الفنيون والممثلون أنفسهم الضغط من أجل أحد زملائهم، ففى فيلم "الموازى التاسع والأربعون" (مايكل باول، ١٩٤١)، كان اسم الممثل البريطانى إيريك بورتمان (١٩٠٣-١٩٦٩) سوف يوضع فى مرتبة ثانية، لكن زملاءه فى الفيلم - ليزلى هوارد (١٨٩٣-١٩٤٣)، وريموند ماسى (١٨٩٦-١٩٨٣)، ولورانس أوليفييه (١٩٠٧-١٩٨٩)، وأنطون والبروك (١٨٩٦-١٩٦٧) - أصروا على أن يشاركهم فى وضع اسمه معهم.

العناوين فى تاريخ السينما

كان العنوان الرئيسى فى الأصل يقدم بواسطة شريحة فانوس سحرى لعروض

مسرح الفودفيل ودور عرض السينما الرخيصة (نيكلوديون) التى تعرض الأفلام فى وقت مبكر من تاريخ السينما. كانت هذه الشرائح تذكر اسم الفيلم (لتوجه ردود أفعال الجمهور)، وتملأ فراغات السرد والحوار، وتخاطب المتفرج مباشرة بقواعد مشاهدة الأفلام بطريقة مهذبة، ويشير تشارلز موسر (١٩٩٠) أن بطاقة العنوان الرئيسى كانت تحدد فى العادة حدثًا مألوفًا بالنسبة للمتفرج، وبذلك توجه اهتمام المتفرج على الفور إلى القصة السينمائية، وكانت أفلام شركة بيوجراف منذ عام ١٨٩٦ تعتمد على شرائح الفانوس السحرى لكى توصل ما بين اللقطات، وتعبر مناطق الحذف، وتشير إلى ما تكشف عنه القصة. وفى عام ١٩٠٣، أدخل فيلم إديسون "كوخ إلعم توم" بطاقة العنوان المصورة سينمائيًا (على عكس العنوان بشريحة الفانوس السحرى التى يعرضها عامل العرض)، وهى البطاقة التى تظهر بين المشاهد وتحدد موضوع كل مشهد. ويلاحظ موسر أنه فى عام ١٩٠٥ استخدم إدوين إس بورتر (١٨٧٠-١٩٤١) عناوين فيلمية بالرسوم المتحركة، بحروف تدور وتتحرك لكى تشكل الكلمات على خلفية سوداء. وكانت "عناوين المقدمة" فى الأفلام المبكرة تقوم بها شركات التوزيع وليس عن طريق المنتجين.

وكانت العناوين فى الفترة المبكرة يتم صنعها على حامل، وتذكر موسوعة ١٩١١ الطريقة التى كانت تستخدم، موضحة ذلك بالصور. ويلاحظ بارى سولت (١٩٨٣) أنه خلال الحرب العالمية الأولى، أصبحت طريقة دفع الحدث السردى من خلال بطاقات الحوار طريقة تقليدية تستخدم دائمًا فى السينما الأمريكية، واستمر دى دابليو جريفيث (١٨٧٥-١٩٤٨) فى استعمالها خلال العشرينيات. وكانت بعض سطور الحوار لا ترد فى هذه البطاقات المكتوبة، لحث الجمهور على المشاركة فى فهم ما تقوله الشخصيات. قد بدأ استخدام البطاقات التى تحتوى على رسوم أو تصميمات فى عام ١٩١٦.

وفى الثلاثينيات والأربعينيات كانت السينما يتم تسويقها على أساس ارتباطها بالأدب الجماهيرى وأدب الصفوة، وكان مشهد العنوان الرئيسى لمثل هذه الأفلام

يؤسس للارتباط بالأعمال الأدبية المحترمة بأكثر من طريقة، وليس فقط بذكر اسم الكتاب الذى اقتبسه الفيلم. وعلى سبيل المثال فإن فيلم "النبع" (كينج فيدور، ١٩٤٩)، تظهر فيه أسماء جارى كوبر (١٩٠١-١٩٦١) وباتريشيا نيل (ولدت عام ١٩٢٦) ظهر على ما يبدو أنه بطاقة عناوين عليها رسم لناطحات سحاب فى الخلفية، ثم يدور فجأة أحد الأبنية ليكشف عن أنه كتاب ضخم يحمل اسم "النبع"، تُفتح صفحاته بشكل منتظم لتكشف عن أسماء المشتركين الرئيسيين، ومن بينهم أين راند (١٩٠٥-١٩٨٢) مؤلف الكتاب. والشخصية الرئيسية فى فيلم "دعها للسماء" (جون إم ستال، ١٩٤٦) مؤلف، ومشهد العناوين الرئيسية لفنان يرسم غلاف كتابه. وعلى النقيض، فإن مشهد العناوين الرئيسية لفيلم "ليس هناك عمل يشبه العمل فى عالم الاستعراض" (والتر لانج، ١٩٥٤) يهدف للإشارة إلى الفودفيل باعتباره المصدر الرئيسى لعالم الاستعراض فى القرن العشرين، وفى هذا المشهد حروف ذهبية فخمة مطبوعة بالطبع المزدوج على ستائر مسرح مخملية حمراء.

ومن الأربعينيات حتى الثمانينيات، كانت العناوين الرئيسية تُظهر عادة حدثًا فيلميًا أو مشهدًا فى الخلفية تحت العناوين. ومن بين آلاف الأمثلة فيلم "من الماضى" (١٩٤٧)، حيث نرى العناوين الرئيسية، وفى الخلفية لقطات ثابتة وبانورامية لمناطق الريف الرعوية. والعناوين من هذا النوع كان يتم صنعها بواسطة طبع أكثر من صورة وجمعها معًا جنبًا إلى جنب، بتقنية الشاشة المنقسمة المطبوعة بصريًا والتى بدأت فى الستينيات. ومنذ الخمسينيات بدأت مشاهد عناوين أكثر تعقيدًا، لإضافة عنصر جاذبية للأفلام، وكان السبب الرئيسى هو رد الفعل تجاه التليفزيون المتنامى، وتجاه "مرسوم باراماونت" الذى كان يمنع الشركات السينمائية الكبرى من عرض أفلامها فى دور العرض الخاصة بها. (وهو قانون لمنع الاحتكار يقضى بعدم امتلاك شركات إنتاج الأفلام لدور عرض خاصة تعرض هذه الأفلام - المترجم).

وكان سول باس هو العامل الأساسى فى أول موجة لتصميم عناوين الأفلام، وإن لم يكن الوحيد، وذلك فى أفلام ألفريد هيتشكوك (١٨٩٩-١٩٨٠) وأوتو

بريمينجر (١٩٠٦-١٩٨٦). وخلال الستينيات، كان المشهد الغريب والمشحون بالرثاء فى عناوين فيلم "مقتل طائر مغرد"، والذى صممه ستيفن فرانكفورت (ولد عام ١٩٢١)، هو أول مشهد عناوين رئيسية يتضمن اهتمامًا محبًا لتفاصيل الأشياء (باستخدام الفوتوغرافيا لتصوير لقطات مكبرة جدًا). وتعاقد بليك إدواردز (ولد عام ١٩٢٢) مع رسام الكارتون فريتز فريلينج (١٩٠٥-١٩٩٥) فى شركة إخوان وارنر لتصميم مشهد عناوين بالكارتون لفيلم "الفهد الوردى" (١٩٦٣)، وهو المشهد الذى أحبه الجمهور بفضل الفهد الظريف، وموسيقى هنرى مانشينى (١٩٢٤-١٩٩٤) والتيمة الموسيقية المرحة، كما أن تقنية الشاشة المنقسمة تظهر ببراعة فى مشهد عناوين "علاقة توماس كراون العاطفية" (١٩٦٨) حيث تظهر كادرات ملونة ثابتة على شاشة سوداء وتتحرك حولها.

تقنيات العناوين

فى طريقة الطبع المتعدد للعناوين على خلفية مصورة، تُستخدم صورتان متطابقتان للعناوين، إحداهما مطبوعة بالأسود على خلفية بيضاء، والثانية بالأبيض على خلفية سوداء، وعند تعريض الأولى فى الطابع البصرى على لقطة يريد المخرج أو المنتج استخدامها خلفية للعناوين، فإن النتيجة تكون صورة للخلفية مع حروف مطبوعة فى المنطقة الخالية من الصورة، ثم تطبع بصريًا الصورة الثانية للعناوين على هذه الصورة، والحروف البيضاء (وأحيانًا الملونة) يتم طبعها على الأجزاء الخالية من الصورة، كادرًا وراء كادر. وعلى سبيل المثال فإن العناوين الرئيسية لفيلم هيتشكوك "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) تظهر على خلفية حصيرة شيش الشباك التى ترتفع ببطء لتكشف عن الفناء الخلفى للمنزل (وهو أضخم وأعقد ديكور تم بناؤه داخل الإستوديو حتى الآن، وهو يكشف بشكل درامى عما يتوقع المتفرج أن يراه بعد "ارتفاع" حصيرة الشباك). وكانت هذه الطريقة مجهدة، وتتطلب دقة بالغة فى العناوين والخلفية.

يتم الآن صنع كل عناوين الأفلام على كمبيوتر فنان التصميم الجرافيكى، باستخدام برنامج جرافيك أو تحريك، ثم تنقل العناوين إلى شريط ٣٥ مم. وهذه

الطريقة أتاحت تصميم مشاهد عناوين رئيسية مبهرة ومعقدة بصريًا، مثل مشهد العناوين الرئيسية فى فيلم "هوية بورن" (٢٠٠٢)، والذى صممه جارى هيبرت، بأسلوب الطبع المتعدد الذى تتسابق فيه الحروف بشكل أفقى. ومن المفارقات أنه من الممكن تصميم مشاهد العناوين بهذه الطريقة حتى أن المتفرج يشعر بالانبهار ولا يكاد يتبين أو يقرأ ما يراه على الشاشة.

لكن ليس من الضرورى أن تكون العناوين الرئيسية مقروءة أو واضحة أو حتى مرئية فى فيلم "آل أمبرسون العظماء" (أورسون ويلز، ١٩٤٢)، و"فهرنهايت ٤٥١" (فرانسوا تروفو، ١٩٦٦)، و"ماش" (روبرت آلتمان، ١٩٧٠)، تتم قراءة العناوين الرئيسية بصوت من خارج الكادر، وفى فيلم "الصقور والعصافير" (بيير باولو بازولينى، ١٩٦٦) يتم غناؤها. كما أنه ليس من الضرورى الطبع المزدوج لحروف على خلفية لقطات مصورة، ففيلم "واحد من القلب" (١٩٨٢) لفرانسيس فورد كوبولا (ولد عام ١٩٣٩) يصنع نماذج مصغرة لكازينوهات لاس فيجاس، ويضع العناوين على لوحات إعلاناتها بينما تمضى الكاميرا بينها. وفى فيلم "إد وود" (تيم بيرتون، ١٩٩٤) تمر الكاميرا على أبنية متهدمة تحتوى على لوحات إعلانات قديمة ومهجورة، مكتوب عليها العناوين الرئيسية للفيلم، وهذا التكنيك يستخدم على نحو مشابه فى مشهد العناوين الرئيسية المكتوبة على إشارات الطرق التى تطفو فوق لقطات من الجو لنيويورك فى فيلم "حمى الأدغال" (سبايك لى، ١٩٩١)، وعلى لافتات فى فيلم "جنايات هوليوود" (٢٠٠٣). وفى فيلم "قصة الحى الغربى" (١٩٦٠)، استخدم سول باس لقطات فوتوغرافية من الجو، ولقطات تراكينج فى الشارع، مع كتابات بالجرافيتى على جدران الحى. والعناوين الرئيسية فى فيلم "إنديانا جونز والمعبد الملعون" يوضع لها تصميمات حركات راقصة، ويمكن أن تبدو العناوين فى حركة زووم تزداد فى حجمها كما فى فيلم "سوبرمان" (١٩٧٨)، أو تتناقص كما فى "رحلة النجوم ٦: بلد لم يكتشف" (١٩٩١)، وما فى الخطوط المتراجعة فى مشهد عناوين "حرب النجوم" (١٩٧٧). وأحد التنويعات المثيرة لحركة الحروف هو أن تمضى من أعلى إلى أسفل كما فى "قبلنى حتى الموت" (١٩٥٥).

لكن ليس لكل الأفلام الروائية من التيار السائد مشهد عناوين رئيسية مذهل ومعقد بصريًا. ومنذ "آنى هول" (١٩٧٧) يصر وودى ألين (ولد عام ١٩٣٥) على مشهد العناوين ذاته لكل أفلامه: الحروف مطبوعة بالأبيض على خلفية سوداء. وفى العادة فإن العناوين تتبع أسلوب الفيلم، وطابعه، ورمزيته، أو الجو البصرى له، وفى أفلام المحاكاة الساخرة فإن العناوين تسخر من نفسها، وعلى سبيل المثال، ففى العناوين الأخيرة لأفلام "الطائرة" (١٩٨٠، ١٩٨٢)، يمكن أن يرى المتفرج عبارة: "أسوأ صبى: أدولف هتلر" (محاكاة ساخرة لمصطلح "أفضل صبى" الذى يطلق على كبير عمال الكهرباء الذى يساعد مدير التصوير). والعناوين الأخيرة لفيلم "اقذف عليهم القنابل الذرية من أعلى" (١٩٨٦) لا تذكر فقط gaffer (مساعد الإضاءة)، ولكن أيضًا goofer (سخيف) و guffer (الذى يخرج الغازات)، وليس فقط key grip (عامل الكاميرا) ولكن أيضًا key grope (يبحث بشكل عشوائى). والعناوين الأخيرة لفيلم "طلقات ساخنة!" (أو "المهمون") (١٩٩١) تحتوى على وصفة صنع كعكة الشيكولاتة بالبندق.

وفى الأفلام التجريبية، مثل أفلام ستان براكيدج (١٩٣٣-٢٠٠٣)، أو أفلام بروس إيلدر، من المعتاد أن يقوم صانع الفيلم - أو يكون مشتركًا بقوة - فى أغلب العناصر التقنية للإنتاج، وأن تكون له ما يسمى علاقة "شخصية" مع الفيلم، وهو ما يتمثل أحيانًا فى عناوين مكتوبة بالخربشة أو الطلاء اليدوى كما يفعل براكيدج. وفى فيلم "حب عادى" (١٩٦٣) يستخدم جاك سميث بطاقات عناوين تبدو كما لو كانت مصنوعة منزليًا، أو حتى مجسدة، فهى مؤلفة من خربشة غريبة من سائل داكن، ربما يكون دمًا، متشابك مع عشب على خلفية باهتة.

ولوحة اسم الفيلم تترك للمنتج لكى يقررها، وعندما تباع حقوق توزيع الفيلم عالميًا، كما يحدث عادة فى القرن الحادى والعشرين، قد يتم تغيير اسم الفيلم لتسهيل التوزيع فى الخارج. وهناك أمثلة مهمة على ذلك: ففيلم "فتاتان إنجليزيتان وقارة" (تروفو، ١٩٧١) أصبح عند العرض فى الولايات المتحدة "فتاتان إنجليزيتان"، مع حذف الإشارة إلى الشاب من فرنسا (واسم شهرته "قارة") حتى

لا يتصور الجمهور أن المقصود مكان وليس شخصًا. وفيلم أنطونيونى "المهنة: صحفى" أصبح "المسافر" (١٩٧٥). والفيلم البريطانى "مسألة حياة أو موت" (مايكل باول، ١٩٤٦) تم استيراده فى أمريكا باسم "سلم صاعد إلى الجنة". وفيلم "عن ريفيفى مع الرجال" (جول داسان، ١٩٥٥) أصبح "ريفيفى" فقط. كما يتم تغيير أسماء بعض الأفلام الأمريكية عند عرضها فى الخارج، ففيلم "الساعى" (جيرى لويس، ١٩٦١) أصبح فى فرنسا "مجنون هوليوود".

وتصميم العناوين الرئيسية يهدف فى العادة لجذب العين، ويكون غامضًا، وجاذبًا، ومثيرًا من الناحية البصرية، ومراوغًا، أو حتى جزءًا من القصة ذاتها. فى فيلم "السير فى الجانب البرى" (إدوارد ديمتريك، ١٩٦٢)، يدندن بروك بينتون (١٩٣١-١٩٨٨) أغنية التيترات، وتظهر الكاميرا قطة شارع سوداء ملساء تعبر الكادر فى سلسلة من لقطات الحركة البطيئة، بما يرمز للأنوثة الكاملة الطاغية لكل من الممثلة كابو سين (١٩٣١-١٩٩٠) وجين فوندا (ولدت عام ١٩٣٧)، ويضع القصة فى "الدرك الأسفل" السوقى من الحياة. وعلى النقيض، فإن العناوين الرئيسية فى فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، تظهر بخطوط بيضاء قوية على مشهد كونى للشمس والقمر والأرض على خط واحد فى لحظة كسوف. لقد تم تنفيذ ذلك بالتحريك ليبدو كما لو كان يظهر من منظور فى الفضاء الخارجى بشكل قريب مذهل، وفى الوقت ذاته تنطلق ألحان ريتشارد شتراوس القوية من القصيد السيمفونى "هكذا تكلم زرادشت"، تعزفها أوركسترا برلين السيمفونى. وأصبح هذا المشهد أسطورة، ومادة للمحاكاة الساخرة فى وقت واحد، وهناك تيمة كونية تظهر بوضوح فى العناوين الرئيسية لفيلم "الساعة الخامسة والعشرون" (سبايك لى، ٢٠٠٢)، حيث لقطات عديدة من الجرافيك للبرجين المضاءين فى ليل مدينة نيويورك، فى إشارة وفاء لضحايا ١١ سبتمبر ٢٠٠١، وتصبح هذه اللقطات هى خلفية الحروف المتوسطة للعناوين الرئيسية. إن هذا المشهد الذى تقشعر له الأبدان يجهزنا لقصة قوية عن مدينة اجتاحتها الأحزان والقلق، التى يسكنها أناس اجتاحتهم الأحزان والقلق.

وعناوين كايل كوبر لفيلم "سبعة" تم صنعها بحروف تنتقل بسرعة، وطبقات عديدة من التصميمات المتداخلة بالطبع المتعدد فوق بعضها بعضًا، مع تصوير فوتوغرافى ذى حبيبات خشنة كبيرة، وأجزاء وشظايا من الصورة، وهذا الأسلوب أصبح يرمز لموجة جديدة من عناوين الأفلام بدأت فى عام ١٩٩٠. والعناوين بهذه الطريقة تكون صعبة فى قراءتها وتحتشد بالشاعرية، وتوحى للمتفرج بنوع من النذير. وفى مشهد قصير قبل العناوين، نرى المفتش سومرسيت (مورجان فريمان) يرتدى ملابسه ليذهب إلى العمل فى الصباح، ثم وهو يزور مكان جريمة قتل، ثم يلتقى بزميله الجديد ميلز (براد بيت) وهو شاب مشاكس قليلاً. إن سومرسيت يقول له: "أريدك أن تنظر، أريدك أن تنصت"، ونراه وهو يستعد للنوم، واضعًا مؤشر إيقاع الثوانى (مترونوم) بجانب سريره، والخلفية تحتشد بأصوات قادمة من خارج الشاشة وهى تتجادل، ويقطع هزيم الرعد إلى مشهد العناوين الرئيسية، والمؤلفة من لقطات خاطفة حتى أنه قد لا يمكن للمتفرج استيعاب الكتابة الصورة فى الخلفية. وهناك كراسة، ثم موسى بين الأصابع، ثم دماء فى الماء، تعرض فى لقطات بالغة الكبر. وبشكل خاطف حتى أنه قد لا يمكن "قراءتها" (فهمها واستيعابها). وتبدو الكلمات كأنها خربشات مكتوبة يدويًا تهتز حروفها وتتحرك أحيانًا. ويتم قص ولصق صور فوتوغرافية فى كراسة، وهناك قصاصات فيلمية تم قصها بشكل سيئ ممزوجة مع شرائط ذات خربشة يدوية بطريقة الطبع المتعدد، والموسيقى تنطلق بشكل إيقاعى مع الأصوات التى تبدو أحيانًا كأنه تمت زيادة سرعتها بشكل مصطنع. إن ذلك كله يعطينا الكثير لما نرى ولما نسمع، ومع ذلك فإنه يجعل من الصعب تمييز المكونات وتأسيس المعنى. ولأن الفيلم يدور حول المحققين اللذين يفكان الشفرة التى تركها سفاح متوحش ومراوغ، فإن مشهد العناوين يجهزنا لهذه الحكاية، ويؤسس لطابع قاتم للقصة.

وأحيانًا ما تكون العناوين الرئيسية مبهرة لدرجة أنه يمكن أن تكون قائمة بذاتها كفيلم داخل الفيلم، إن فيلم سبيلبيرج "أمسكنى لو استطعت" (٢٠٠٢) يبدأ

بمشهد عناوين ساحر تم تنفيذه بالتحريك، ويستدعى إلى الذاكرة تصميمات الجرافيك للعناوين التى كان يصنعها سول باس فى الخمسينيات، وعناوين تحريك الستينيات المستخدمة فى فيلم جيرى لويس "جواهر العائلة" (١٩٦٥)، ونراها هنا بمصاحبة موسيقى الجاز الراقصة من تأليف جون ويليامز. وفى فيلم "ديرديفيل" (الجرىء) (مارك ستيفن جونسون، ٢٠٠٢)، والذى يدور عن قصة كتاب الرسوم المصورة عن البطل الخارق الأعمى، فإن تصميم العناوين الرئيسية يشبه الطبع اللونى الداكن والمشبع لفنون الكتب المصورة؛ فنرى ناطحات السحاب فى الليل، وقد أضيئت نوافذها فجأة، بينما حروف العناوين الرئيسية تبدو كما لو كانت تحاكى طريقة برايل.

وفيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨) يبدأ فى أول عروضه التجارية ببطاقات عناوين رئيسية، مطبوعة بالطبع المزدوج على مشهد شهير يمتد أربع دقائق كاملة، المفتش (شارلتون هيستون) وزوجته الجديدة (جانيت لى) يسيران فى شوارع مدينة يواريز (مدينة على الحدود بين الولايات المتحدة والمكسيك) فى اتجاه محطة الحدود الأمريكية، بينما تدور حركة السيارات البطيئة من حولهما. هناك سيارة مبهرة متحركة السقف، قد وضع رجل فى حقيبتها قنبلة فى اللحظة الأولى من الفيلم. يتبادل الزوجان الهذر مع حرس الحدود بينما تعبر السيارة بجوارهما. يدوران حول السيارة بلا مبالاة وتقول المرأة الجالسة فى المقعد الأمامى من السيارة: "هناك صوت ساعة تدق فى رأسى"، لا أحد ينصت إليها، وتمضى السيارة، وعند نهاية العناوين بالضبط يكون الحوار الرومانسى بين الزوجين الجديدين قد وصل ذروته، ويتبادلان قبلة، ثم انفجار! يحدث تمامًا عندما تتلامس شفاههما، ثم قطع لنرى السيارة قد انفجرت. لقد تأسف المخرج أورسون ويلز لأن الإستوديو وضع العناوين فوق هذا المشهد، لأنه أراده أن يكون مستقلاً، وكان المفترض أن تظهر العناوين فى نهاية الفيلم، وفى عام ١٩٩٩، وبإيعاز من جوناثان روزينباوم، عرضت نسخة من الفيلم بعد الترميم طبقًا لما كان يريده المخرج.

انظر أيضاً:

"طاقم الفنيين"، "نقابات واتحادات"، "عملية الإنتاج".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Clark, Danae. *Negotiating Hollywood: The Cultural Politics of Actors' Labor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Hulfish, David S. *Cyclopedia of Motion-Picture Work*. Chicago: American Technical Society, 1911.

Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Scribners, 1990.

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword, 1983.

Welles, Orson, and Peter Bogdanovich. *This Is Orson Welles*. Edited by Jonathan Rosenbaum. New York: HarperCollins, 1992.

Wexman, Virginia Wright. "Success Has 1,000 Fathers (So Do Films)." *The New York Times*, 28 May 2004.

Williams, Tony. "Wanted for Murder: The Strange Case of Eric Portman." In *BAD: Infamy, Darkness, Evil, and Slime on Screen*, edited by Murray Pomerance, 157–172. Albany: SUNY Press, 2004.

كتب هذا الفصل

موراى بوميرانس

سول باس

(ولد فى نيويورك، بولاية نيويورك، فى ٨ مايو ١٩٢٠،
وتوفى فى لوس أنجلس، كاليفورنيا، فى ٢٥ أبريل ١٩٩٦)

تعلم سول باس فى كلية بروكلين ورابطة طلبة الفنون، واشتهر بصفته الرجل الذى أحدث ثورة فى عالم عناوين الأفلام، باستخدام التحريك والجرافيك المذهل، والذى يوحى على نحو قوى بعالم الأفلام ذاتها وأحداثها. تضمنت أعماله الأولى أفلام مثل "كارمن جونز" (١٩٥٤)، و"هرشة السنة السابعة" (١٩٥٥) و"السكين الكبرى" (١٩٥٥)، لكن بداية شهرته جاءت مع فيلم "الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥) من إخراج أوتو بريمينجر، الذى يدور فى عالم إدمان الهيروين القذر (وهو أول فيلم يتلقى فيه المخرج صفة الملكية) (أى "فيلم لـ - المترجم)، وقد وجد باس أسلوبًا ذا زوايا قوية، وصور جرافيك شبه تصويرية، وهى فى هذه الحالة ذراع المدمن الممتدة، وهى صور تتشظى مع الموسيقى لتشكل قطعًا تكون رموزًا أو أجزاء من كلمات. يقول باس إنه قبل هذا الفيلم لم تكن العناوين إلا مجرد "كلمات ذات حروف رديئة"، وبعد هذا الفيلم أصبحت العناوين كيانات جمالية فى حد ذاتها.

صمم باس عناوين ما يزيد على الخمسين فيلمًا، مثل "ترابيز"، "جونى كونشو"، حول العالم فى ٨٠ يومًا" (كلها فى عام ١٩٥٦)، "مرحبًا أيها الحزن"، "البلد الكبير" (كلاهما فى عام ١٩٥٨)، "تشريح جريمة" (١٩٥٩)، "الخروج"، "عصابة أوشن الأحد عشر"، "سبارتاكوس" (كلها فى عام ١٩٦٠)، "بانى ليك مفقود" (١٩٦٥)، "ثوانٍ" (١٩٦٦)، "غريب من الفضاء" (١٩٧٩)، "نشرة الأخبار" (١٩٨٧)،

"الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، "خليج الخوف" (كيب فير) (١٩٩١)، "عصر البراءة" (١٩٩٣)، "تعليم عالٍ"، "كازينو" (كلاهما فى عام ١٩٩٥). لكن أشهر تعاون قام به باس كان مع ألفريد هيتشكوك، الذى صمم له الدوامة الدائرية ذات الألوان المتعددة ومتغيرة الأشكال المطبوعة فوق لقطة قريبة جداً لعين بشرية من خلال مرشح أحمر، وذلك فى فيلم "دوار" (١٩٥٨)، وهو المشهد الذى أصاب الجمهور بالتشوش حتى قبل أن تبدأ القصة، كذلك عناوين فيلم "سايكو" (١٩٦٠)، حيث الكلمات المنقسمة بالأبيض والأسود التى تتغير فى أشكالها وتنقسم وتختلط مثل أوراق اللعب، وفى فيلم "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩) حيث الخطوط الزمردية الخضراء التى تتسابق نحو أسفل الشاشة، لكى تشكل العنوان الرئيسى، ثم تتحول هى ذاتها إلى ناطحات سحاب فى ماديسون أفينيو. وبالنسبة لفيلم "سايكو"، يقال إن سول رسم لوحات القصة لعدد من المشاهد، بما فى ذلك مشهد حمام ماريون، الذى تطلب ثمانية وسبعين إعداداً للكاميرا.

وفى عام ١٩٧٤ أخرج باس وصمم عناوين فيلم "المرحلة ٤"، وهو فيلم عن نمل الصحراء التى تذهب إلى الحرب مع البشر. وبعد عام ١٩٨٧ كانت تصميمات عناوينه تتم بمساعدة زوجته إيلين، التى اشتركت معه فى إخراج عدد من الأفلام، بما فى ذلك الفيلم القصير "لماذا يخلق الإنسان" (١٩٦٨) والذى فاز عنه بجائزة أوسكار.

مشاهدات مقترحة:

"الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥)، "دوار" (١٩٥٨)، "الخروج" (١٩٦٠)، "سايكو" (١٩٦٠)، "لماذا يخلق الإنسان" (١٩٦٨)، "المرحلة ٤" (١٩٧٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Benenson, Laurie Halpern. "The New Look in Film Titles: Edgy Type That's on the Move," *New York Times*, 24 March 1996.

Rebello, Stephen. *Alfred Hitchcock and the Making of Psycho*. New York: Dembner Books, 1990, and St. Martin's Griffin, 1998.

موراي بوميرانس

طاقم الفنيين

Crew

طواقم الفنيين الكبيرة، المرتبطة بأفلام هوليوود ذات الميزانيات الضخمة، لا تعكس فقط المجال الواسع للإنتاج، بل أيضًا التقسيم المعقد للعمل. لقد كانت الأفلام المبكرة صغيرة، لذلك كانت أبسط فى هذا المجال، وكان من المعتاد أن يقوم شخص واحد بدور المصور والمخرج، وبكل المهام المطلوبة، مثل اختيار الموضوع، والتصوير، والتحميض، والطبع، والمونتاج، وعرض الفيلم أيضًا. وعندما أصبحت الأفلام أكثر تعقيدًا واعتمادًا على الموضوعات التى يتم إعدادها بدلاً من الموضوعات التسجيلية، ظهر تقسيم العمل بين من يقوم بالتصوير والمخرج. وهذا التخصص فى المهام، الذى أدى فى النهاية إلى تصنيفات منفصلة فى الوظائف، مهد الطريق أمام تخصصات أكبر، حين اكتشفت شركات الإنتاج المزايا الاقتصادية لإنتاج عدة أفلام طويلة، ومتنوعة، فى وقت واحد، وكان السبيل الرئيسى لتحقيق هذه المزايا هو تراكم وإدارة الأشخاص والمصادر على نطاق واسع، لكن الاستخدام الفعال الأمثل لها اعتمد على تحقيق اقتصاديات التشغيل، وبتأثير من مفهوم فريدريك دابليو تيلور عن "الإدارة العلمية"، سعى المنتجون إلى زيادة كفاءة العمل بمزيد من تخصص المهام فى الإنتاج السينمائى، وهو بطبيعته الأكثر كثافة فى العمالة، والأكثر حاجة للنفقات.

وأدى ظهور نظام الإستوديو فى الولايات المتحدة فى بدايات القرن العشرين إلى تعزيز الرابطة بين اقتصاديات إنتاج عدة أفلام فى وقت واحد، ومزيد من تقسيم العمل، واستمر هذا التقسيم ليصبح سمة لإنتاج الأفلام الروائية

الطويلة. وعلامة جودة هذا النظام هى طريقة تنظيم طاقم الفنيين إلى أقسام أو إدارات، كل منها لها مسئوليات خاصة فى عملية صنع الفيلم، وكل منها يوظف مجموعة من الأفراد لهم خبرات متخصصة، ويعملون كفريق لخلق المنتج النهائى.

وغيرت الابتكارات التقنية من الممارسة السينمائية، وأدت إلى خلق أدوار جديدة وتقليص أدوار أخرى. وعلى سبيل المثال فإن دخول الصوت المتزامن فى نهاية العشرينيات تطلب مجموعة كاملة من الأفراد لتجهيز أدوات التسجيل وتشغيلها، ولمونتاج الصوت فى مرحلة ما بعد التصوير، فإن تطور الكاميرات الرقمية ذات الجودة العالية أدى إلى أن الفيلم ذا المظهر الاحترافى يمكن الآن صنعه بدون بعض أفراد الطاقم الذين كانوا مطلوبين لصنع فيلم بكاميرا ٣٥ مم وأدوات إضاءة كبيرة. لذلك فإن تقسيم العمل، وبنية الوظائف، فى أطقم الفنيين الحديثة، معرضان لتغير التكنولوجيا، والخبرة، والإجراءات المهنية.

وقد يقتصر اشتراك بعض أفراد الفريق إما على بداية عملية الإنتاج أو نهايتها. وعلى سبيل المثال، فإن اشتراك كتاب السيناريو ينتهى غالبًا قبل بداية التصوير، بينما لا يبدأ عادة اشتراك فريق المؤثرات الخاصة إلا بعد انتهاء التصوير. وبشكل عام، فإن المرحلة التى يشترك فيها المتخصصون تختلف من فيلم إلى آخر. وعلى سبيل المثال، فإن مصممى مشهد العناوين قد يعملون مع المخرج فى مرحلة مبكرة جدًا من الإنتاج، كما حدث فى فيلم "نادى القتال" (١٩٩٩)، أو قد يأتون فى مرحلة ما بعد التصوير، حين يكون مشهد العناوين الأكثر تواضعًا وطموحًا بين آخر العناصر المضافة. وهناك بعض أفراد الطاقم، خاصة المنتج، وعادة المخرج، يستمرون مع الإنتاج طوال العملية، لأنهم أساسيون فيما يخص اتساق المشروع واستمراريته.

وأدى حجم طاقم الفنيين الحديث وتنوعهم إلى تزايد استثنائى فى تصنيفات الوظائف، ومعظم هذه التصنيفات هى تنويعات على التقسيم الأساسى للعمل، وهو التقسيم المهم بالنسبة لطاقم الفنيين السينمائيين، وهو ما يفسر التوصيف

الوظيفى لمديرى الإدارات الموجودين فى معظم الأفلام المعاصرة، بالإضافة إلى بعض الأدوار المهمة فى كل إدارة. والتوصيف التالى يتبع بشكل عام التتابع الزمنى فى عملية الإنتاج، بداية من فريق المنتجين، مرورًا بمرحلة ما قبل التصوير، ثم التصوير، ثم ما بعد التصوير.

المنتجون ومكتب الإنتاج

يبدأ المنتج عملية صنع الفيلم ويشرف على كل مراحلها. ومسئولياته الرئيسية تتضمن اختيار السيناريو أو التعاقد معه، وضمان التمويل، والتعاقد مع المخرج ورؤساء الإدارات الأخرى، ومراقبة الإنفاق وتطور عملية التصوير لضمان استكمال الفيلم فى موعده وفى حدود الميزانية، والتفاوض على بيع الفيلم إلى شركات التوزيع، وعادة ما يكون للأفلام أكثر من منتج، ويُعطَى كل منتج أحيانًا لقبًا وظيفيًا محددًا طبقًا لتقسيم المهام بينهم. والمنتج المنفذ ـ على عكس المنتج ـ لا يشترك مباشرة فى عملية الإنتاج والتصوير، فهو يركز أكثر على أمور العمل (التجارية والإدارية) وليس الإبداعية، ويشرف عادة على المنتجين الآخرين، والمنتج المشارك يؤدى المهام التى يفوضه فيها المنتج أو المنتج المنفذ. ويعمل المنتجون المساعدون حيث إنهم يشتركون فيما بينهم فى كل وظائف المنتج المختلفة، بما فى ذلك الأدوار الإبداعية والإدارية. ومنتج خط العمل هو المدير الذى يشترك بشكل مباشر فى عملية الإنتاج اليومية.

وهناك مجموعة إشرافية تراقب المراحل المختلفة لصناعة الفيلم، لكى تضمن اكتماله فى موعده وفى حدود الميزانية. ويعمل مدير الإنتاج بطريقة مماثلة لمنتج خط العمل لكى يضمن السير المنتظم لعملية الإنتاج، بالإشراف على فريق المشرفين والنفقات معًا، ويتولى محاسب الإنتاج الأمور المالية الخاصة بالفيلم، ومتطلبات التقارير المالية والفواتير. أما مشرف ما بعد التصوير فهو مسئول عن مراقبة المهام المطلوب إكمالها بعد نهاية التصوير. وقد يتم أيضًا توظيف محاسب خاص لمرحلة ما بعد التصوير.

وإدارة الدعاية مسئولة عن الترويج للفيلم. وبرغم أن نشاط التسويق المكثف يحدث قبل وقت قصير من عرض الفيلم، فالحديث عن الفيلم لوسائل الإعلام عملية مستمرة تبدأ حتى قبل بداية التصوير. ويقوم مدير الدعاية بتصميم الدعاية والإشراف على الحملة الدعائية، ومكانه فى المكتب الرئيسى للإستوديو. وإذا كانت الشركة المنتجة هى موزعة الفيلم أيضًا، فإنها تتولى التعاقد على مواد الدعاية مثل الملصقات والمقدمات الإعلانية. وهناك متخصص فى الدعاية موجود فى مكان التصوير، وهو مسئول عن ترتيب لقاءات مع وسائل الإعلام، وجمع المعلومات للصحافة، واختيار الصور الفوتوغرافية التى سوف تنشر فى الصحافة. والمصور الفوتوغرافى موجود لالتقاط صور الدعاية، وقد يلتقط أيضًا صورًا فوتوغرافية تستخدم فى الفيلم، أو صورًا تستخدم سجلاً للمساعدة على تحقيق الاستمرارية بين اللقطات.

المخرج وفريقه

يتمتع المخرج بالمسئولية الإبداعية عن الفيلم. وهو يشترك فى المشروع منذ المرحلة المبكرة، ويشارك فى اختيار مديرى الأقسام، وعملية اختيار الممثلين، والعمل مع الكاتب أو الكتاب لتنقيح السيناريو. وخلال مرحلة التصوير، يقوم المخرج بإدارة الممثلين، والإشراف على أعمال الفنيين وتقرير الالتقاطة التى سوف تتم طباعتها. وفى العادة يظل المخرج مشتركًا فى عملية ما بعد التصوير، بالعمل مع المونتير وفنيى هذه المرحلة، لضمان استكمال الفيلم طبقًا لتصميمه.

ولأن مجال مسئولية المخرج واسع ومتنوع، فإن له فى العادة مساعدين عديدين، ولكل منهم وظيفة محددة. فخلال مرحلة ما قبل التصوير، يقوم المساعد الأول للمخرج بتقسيم السيناريو إلى لقطات، وتحضير جدول التصوير. وخلال التصوير، يقوم هذا المساعد بتوصيل تعليمات المخرج إلى طاقم التمثيل والفنيين، وتنظيم أعمال هذا الطاقم للحفاظ على سرعة إيقاع جدول التصوير. أما المساعد الثانى فهو مسئول أمام المساعد الأول، ومهامه العديدة قد تشمل

تحضير "الأوردرات" وتوزيع السيناريوهات. وهناك مساعد ثان لهذا المساعد الثانى، أو المساعد الثالث للمخرج، وهو يركز على حركة مجاميع الكومبارس وأعمال مشابهة أخرى، وقد يكون ذلك عملاً ضخمًا، ففيلم "غاندى" (١٩٨٢) كان يستخدم حوالى ٣٠٠ ألف كومبارس.

ومشرف الإسكريبت (يطلق عليه "فتاة الاستمرارية")، فيحتفظ بسجل كامل لتطور عملية التصوير وأية تعديلات طرأت على السيناريو المكتوب، وهو يساعد المخرج على تذكر تفاصيل اللقطات التى تم تصويرها، ليضمن بقاء التفاصيل مثل الشعر أو الماكياج مطابقة من لقطة إلى أخرى أو من مشهد إلى آخر، ولكى يفعل ذلك، فإنه يحتفظ بتقرير كامل ومفصل عن الاستمرارية.

وقد يتم توظيف متخصصين لمساعدة المخرج على الحصول على الأداء المطلوب من الممثلين، ومن بين هؤلاء مصمم الرقص فى حالة وجود رقصات، ومدرب الحوار الذى يدرب الممثلين على لكنات أو لهجات ملائمة، ومدرب للحيوانات، وشخص يرعى الأطفال والحيوانات والسيارات، والأشياء التى لا تتعامل بالكلمات، وهناك مصمم للحركات الخطرة مسئول عن تصميم هذه الحركات وضمان أدائها بأمان. بالإضافة إلى مسئول عن وسائل المواصلات لمشاهد الأكشن، ومسئول عن مشاهد المعارك، وقد يكون هناك أيضًا مستشار تقنى يقدم نصيحة متخصصة حول العديد من الأمور (الطبية مثلاً - المترجم).

وتستخدم العديد من الأفلام وحدة ثانية، يرأسها مخرج الوحدة الثانية. ومجموعة الفنيين بها مستقلة، وتحتوى على جميع التخصصات المطلوبة للفيلم، وتستخدم عادة لتصوير مواد مثل مشاهد الشوارع التى لا يظهر فيها الممثلون الرئيسيون.

مرحلة ما قبل التصوير: السيناريو، واختيار الممثلين والمواقع

يقوم كاتب السيناريو بصنع المسودة الأولى له، والتى قد تكون مادة أصلية أو إعداد عن مادة موجودة باعتبارها رواية أو مسرحية. وفى العادة فإن السيناريو

يمر بمسودات عديدة حتى نسخته النهائية، وقد يأتى كتاب آخرون للمساعدة فى هذه العملية، وهم معروفون باسم معدى السيناريو، أو طبيب السيناريو، وقد يكونون متخصصين فى صقل عنصر معين مثل الحوار، وقد يعمل رسام لوحات القصة مع المخرج لترجمة كل السيناريو أو جزء منه فى سلسلة من الصور الثابتة التى تستخدم كنموذج عند التصوير.

ومدير اختيار الممثلين مسئول عن إجراء الاختبارات واختيار الممثلين، كالمتفق عليه مع المخرج والمنتج، وهو مسئول أيضًا عن التفاوض حول العقود. وفى بعض الأحيان يقوم مسئول عن اختيار ممثلى الأدوار الرئيسية، بينما يقوم آخر باختيار ممثلى الأدوار المساعدة للتصوير فى المواقع الحقيقية. وقد يكون هناك مسئول ثالث - أو وكالة متخصصة - لاختيار الكومبارس.

وإذا كان مطلوبًا تصوير أى جزء من الفيلم خارج الإستوديو، يقوم مدير اختيار المواقع بتحديدها، يساعده فى ذلك كشاف للمواقع. ويحصل مدير المواقع على التصريح بالتصوير من السلطات، أو ملاك الموقع، ويتفاوض على الرسوم المطلوبة لذلك. وطوال عملية التصوير، يكون مدير المواقع مسئولاً عن الصلات مع الهيئات السينمائية أو السلطات ذات العلاقة بالموقع.

التصميم البصرى

يتعامل مصمم الإنتاج مع إحدى المهام فى الفيلم؛ فهو مسئول عن تخطيط المظهر الكلى للفيلم، بدءًا من الديكورات وحتى الخطط اللونية الكلية. وفى العادة يكون واحدًا من أوائل المشاركين فى عملية صنع الفيلم، وهو يفوض أفراد من الطاقم للقيام بمهام محددة، وهم بالتالى مسئولون عن خلق التصميمات على مستوى أكثر تفصيلاً، أو عن الإشراف على - أو تنفيذ - العمل المطلوب لتحويل التصميمات إلى واقع.

وبناء الديكور مسئولية إدارة البناء والتشييد، وهناك شخص يرسم الخطة المطلوبة كدليل لمدير هذه الإدارة التى تشمل طيفًا واسعًا من العمال: نجارين،

وبنائين، ونحاتين، ومتخصصى منسوجات، وخطاطين، وهم جميعًا يتعاملون مع مواد تم شراؤها بواسطة قسم المشتريات. وهناك نقاشون ونجارون احتياطيون يوجدون فى موقع التصوير بعد بناء الديكور، للتعامل مع أية تغييرات مطلوبة خلال التصوير.

وبمجرد بناء الديكورات الأساسية، يتولى الأمر الإدارة الفنية، ويشرف عليها المدير الفنى، برغم أن تلك الوظيفة يمكن أن تجتمع أحيانًا مع مصمم الإنتاج. ومسئولية مصمم الديكور هى التخطيط التفصيلى للديكورات التى يقترحها مدير هذه الإدارة.

وإذا كانت هناك صور كبيرة ثنائية الأبعاد فسوف تستخدم فى الخلفية، للإيهام بمساحة غير موجودة، فتلك مسئولية فنان رسم المشاهد. وفى بعض الأحيان لا تندمج لوحات خلفية ماديًا مع الديكور، لكن ذلك يتم من خلال المؤثرات البصرية، بصنع هذه الصور عادة على الزجاج، وطبعها طبعًا مزدوجًا، غير أن هناك تغيرات تقنية تزداد تعقيدًا فى هذا المجال مع عصر المؤثرات الرقمية.

وهناك متخصص مسئوليته هى تحويل الديكور الأساسى إلى الإيهام ببيئة واقعية كاملة، بكل التفاصيل المطلوبة لخلق إقناع كامل، يساعده شخص مسئول عن إجراء تغيرات فى اللحظة الأخيرة، وهى التغيرات التى قد تشمل الإكسسوارات واستكمال الديكور بالتفاصيل، وإعداد الديكور لتصوير اليوم التالى، عادة بالعمل طوال الليل، وهناك من يملأ فضاء الديكور بالأثاث والستائر وما أشبه، وأيضًا من يأتى بالمزروعات والنباتات المطلوبة، ويقوم مسئول الإكسسوار بإحضار الأشياء المنقولة مثل الكتب أو أدوات المطبخ التى قد يتعامل معها الممثلون. وقد يحتاج الأمر إلى مسئول إكسسوار أكثر تخصصًا، مثلما هو الحال مع الأسلحة.

ويرأس قسم "الدولاب" مصمم الأزياء، والذى يعمل مع المخرج ومصمم الإنتاج لضمان تحقيق "المظهر" المطلوب للفيلم، ومهمة مشرف الدولاب هى ضمان خلق

الملابس التى حددها مصمم الأزياء، أو استئجارها أو شراؤها فى حدود الميزانية. وإذا كان من الضرورى صناعة هذه الأزياء، فإنه يوجد خياطون لتلك المهمة، ومشرف الدولاب ومساعدوه يقومون بصيانة الملابس خلال مرحلة التصوير، والإشراف على الغسيل والإصلاح، وضمان وجود الأزياء فى المكان والزمان الملائمين، وقد يوجد "لبيس" لمساعدة الممثلين على ارتداء ملابسهم وخلعها.

أما "الكوافير" فهو مسئول عن تصميم الشعر والباروكات وصيانتها. ويقوم فنانو الماكياج بتصميم وخلق تأثيرات ماكياج الوجه والجسم المطلوبة للممثلين (والممثلين من الحيوانات أحيانًا). وهناك فنانو ماكياج متخصصون فى خلق تأثيرات كبيرة خاصة تتطلب تغيرًا مهمًا فى المظهر، مثل ظهور جروح أو تشوهات، أو تحويل ممثل إلى وحش، وقد تشمل عملية الماكياج أطرافًا صناعية تخلق تغيرات جذرية، باستخدام مواد مطاطية أو مواد أخرى على جلد الممثل.

الكاميرا، والإضاءة، والكهرباء، والصوت

يرأس طاقم فنيى الكاميرا مدير التصوير، الذى يعمل بالتعاون الوثيق مع المخرج، فهما معًا يختاران الكاميرا (أو الكاميرات)، والفيلم الخام، وخطة زوايا وحركات الكاميرا، كما يتولى مدير التصوير مسئولية اختيار عدسات الكاميرا وتصميم الإضاءة.

وقد يقوم مدير التصوير أيضًا بتشغيل الكاميرا، لكن فى العادة توكل هذه المهمة لمشغل الكاميرا، وبالنسبة للتصوير بعدة كاميرات، يكون مطلوبًا عدة مشغلى كاميرا، الذين قد يحملون لقب "كاميرا ب" أو "الكاميرا الإضافية"، وقد يكون لدى مشغل الكاميرا مساعد مسئول عن الحفاظ على الأدوات والمعدات، بالإضافة إلى تحضير تقرير الكاميرا، أو تقرير التحميض فى المعمل، ولعامل الكلاكيت عدة مهام، فهو يضع الفيلم الخام فى الكاميرا، ويشغل الكلاكيت فى بداية كل لقطة، ويكتب عليها اسم الفيلم، ورقم المشهد، ورقم الالتقاطة، وهو يقف أمام الكاميرا ويقرأ هذا التفاصيل بصوت عال، قبل أن يغلق ذراعى الكلاكيت،

وهو ما يسمح بتسجيل الصوت والصورة فى بداية الالتقاطة حتى يتسنى ضبط تزامنهما فى مرحلة ما بعد التصوير، وبرغم أن الكلاكيت التقليدية لا تزال تستخدم، فإن هناك تنويعات إلكترونية معقدة أصبحت متاحة الآن. أما عامل ضبط البؤرة، فهو يضمن بقاء الصورة فى البؤرة، بضبط هذه البؤرة إذا تحركت الكاميرا أو تحرك الممثلون، ولإجراء تقييم فورى على الالتقاطات، يمكن تسجيل فيديو وإعادة تشغيله بواسطة عامل الفيديو المساعد.

وإذا ما تطلبت الكاميرا أن تتحرك خلال الالتقاطة، فإنه يوجد أفراد متخصصون فى ذلك، وعلى رأسهم عامل "الدوللى" المسئول عن العربة التى يتم تركيب الكاميرا عليها، وهى دعامة ذات عجلات تسمح للكاميرا بأن تتحرك فى لقطات التراكينج. وفى عام ١٩٧٣ ظهر اختراع الستيديكام، الذى يسمح لمشغل الكاميرا بأن يربطها بجسده، مع التقليل من الاهتزازات. (هذا يتحقق من خلال خاصية تجعل الكاميرا متوازنة وثابتة أفقيًا بشكل دائم بصرف النظر عن حركة مشغل الكاميرا - المترجم). وقد تم توظيف عامل الرافعة (كرين) عندما يكون مطلوبًا رفع الكاميرا فى لقطات زوايا شديدة الارتفاع.

ويرأس قسم الكهرباء رئيس عمال الكهرباء، gaffer ، وهو مسئول عن تنفيذ مؤثرات الإضاءة التى يطلبها مدير التصوير. ومساعد أول رئيس عمال الكهرباء هو من يسمى best boy (ولا علاقة لذلك بإذا ما كان رجلاً أو امرأة)، كما يعمل معه عمال الكهرباء، وقد تكون هناك حاجة لمولد كهربائى إذا كان مطلوبًا طاقة أكبر، خاصة عند التصوير فى المواقع الحقيقية.

ولأن متطلبات وضع مصابيح الإضاءة تكون فى العادة معقدة، يعتمد رئيس عمال الكهرباء الذين يملكون قوة جسمانية تساعدهم على التعامل مع هذه المعدات، لكن رئيس عمال الكاميرا يعمل أيضًا بالقرب من مدير التصوير، ومشغل الكاميرا، ورئيس عمال الكهرباء، للتخطيط للطرق التى تلبى الاحتياجات المادية للإضاءة وحركة الكاميرا، وهناك عمال بناء يقيمون السقالات المطلوبة للكاميرا أو معدات الإضاءة، ويساعدون على فك الديكورات وتركيبها.

وهناك بعض الصوت يتم تسجيله خلال التصوير، برغم أن الجزء الأكبر من شريط الصوت يتم خلقه فى مرحلة ما بعد التصوير، وهناك متخصص فى اختيار الميكروفونات والإشراف على أماكن وضعها، وقد توجد أنواع عديدة للميكروفونات المستخدمة، مثل الميكروفونات المخبأة فى الديكور - خلف الأثاث مثلاً والميكروفونات اللاسلكية التى يضعها الممثلون تحت ملابسهم، وتستخدم ذراع طويلة للميكروفون فوق الحدث بحيث لا تظهر فى نطاق الكاميرا، ويمسك بهذه الذراع عامل خاص، كما أن هناك عمالاً لشد الكابلات والأسلاك التى تحتاج إليها الميكروفونات، ويقوم مسجل الصوت بتشغيل أداة التسجيل أثناء التصوير.

. الممثلون

ليس النجوم والممثلون المساعدون هم وحدهم ممثلى أى فيلم، فأغلب الأفلام تستخدم الكومبارس، الذين يؤدون أدوارًا صغيرة غير ناطقة، عادة كجزء من الحشود، كما أن هناك العديد من الأفلام التى تتطلب وجود ممثلى الحركات الخطرة لتنفيذ الأعمال الجسمانية التى قد تتضمن خطورة، مثل أن يشتعل حريق فى ملابس الممثل. ويعمل بعض المؤدين كبدلاء، ويحاكون ممثلاً غير موجود، ويتم تصويرهم عادة فى لقطات عامة أو من الخلف، ويمكن استخدام بدلاء الحركات الخطرة لخلق الإيهام بأن ممثلاً يؤدى هذه الحركات، وهناك بدلاء الجسد الذين يستخدمون عندما لا يملك ممثل السمات الجسمانية المطلوبة، أو عندما يرفض نجم أن يظهر عاريًا، وهناك ممثلون لا يظهرون على الشاشة لكنهم موجودون على شريط الصوت، مثل الفنانين الذين يقومون بأداء التعليق من خارج الكادر، أو أداء أصوات شخصيات أفلام الكارتون. وفى بعض الأحيان يتم استبدال الصوت الحقيقى للممثل، كما يحدث خاصة عند الغناء، فنجمة هوليوود ريتا هيوارث (١٩١٨-١٩٨٧) كانت تغنى على الشاشة بأصوات فنانات أخريات، مثل نان وين (١٩١٥-١٩٧١)، ومارتا ميرز (١٩٠٨-١٩٨٦)، وأنيتا إيليس (ولدت عام ١٩٢٠)، وجو آن جرير (توفيت عام ٢٠٠١).

وهناك مؤدون يلقبون stand-ins ، ولا يظهرون فى الفيلم النهائى، لكن لهم وظيفة بالغة الأهمية، فخلال التحضير للقطة، وعند إعداد الإضاءة وحركات الكاميرا، يقفون مكان الممثلين الذين يكونون منشغلين باستعدادات أخرى مثل عمل الماكياج.

طواقم أخرى خلال عملية التصوير

معظم الأفلام تحتاج إلى مؤثرات خاصة، ويشير هذا المصطلح عادة إلى الإيهام الذى يتم خلقه فى الديكور وليس فى مرحلة ما بعد التصوير. (سوف نناقش بالتفصيل لاحقًا المؤثرات الرقمية والمؤثرات الأخرى التى يتم خلقها خارج الديكور). ولقسم المؤثرات الخاصة رئيس، وأفراده قد يشملون فنيين فى الألعاب النارية، لديهم خبرة فى خلق النيران والانفجارات، بالإضافة إلى فنيين يصنعون النماذج والعرائس، وعمال عرض الشاشة الخلفية، وهذا الفريق يعمل بالتعاون مع إدارات أخرى، مثل الماكياج أو الحركات الخطرة، وقد لا يكون هناك فرق بين مهام هذه الفرق.

وبعض أفراد الفريق الآخرين يتضمنون السعاة، ومساعدى الإنتاج، وحراس الأمن، ومهندس صيانة، ومستشارًا للأمان، ومستشارًا صحيًا، وممرضة. وينظم المشرف على وسائل الانتقال حركة الممثلين والفنيين والمعدات بين الديكورات ومواقع التصوير، وهو يشرف على السائقين والسيارات. وهناك طاقم التغذية المهم خلال التصوير، والذى توفره شركة أو مجموعة من الأفراد الذين يوفرون الوجبات الرئيسية للممثلين والفنيين، كما يوجد قسم لخدمات الفريق بتوفير المشروبات والأغذية الخفيفة طوال اليوم.

الصوت فى مرحلة ما بعد التصوير

يتم تسجيل الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، وحتى جزء من الحوار، كما يتم مونتاجها، فى مرحلة ما بعد التصوير، ويقوم المؤلف الموسيقى بتصميم النص

الموسيقى، الذى يكتب التيمات الرئيسية لكنه قد لا يقدم التصميمات التفصيلية لكل لحظة من الفيلم، وقد يكون هناك منظم للموسيقى (أو موزع) يلائم بين كل جزء من الفيلم والموسيقى المطلوبة له، وإذا كان النص الموسيقى يتضمن أغنيات، فإنه من المطلوب من يكتب الكلمات ومن يقوم بالغناء، وربما يكون هناك قائد أوركسترا عند تسجيل أداء العازفين. وإذا كان شريط الصوت يستخدم موسيقى غير أصلية (موسيقى غير مكتوبة خصيصًا للفيلم، ومقتبسة أو مستعارة من موسيقى أخرى ـ المترجم)، فإنه من الضرورى الحصول على موافقة من يملكون حقوق هذه الموسيقى، وهذه مسئولية مشرف الموسيقى.

ويتم خلق المؤثرات الخاصة بواسطة فنان الـ Foley (أصوات الحياة اليومية)، والذى يعيد خلق الضجيج مثل الأبواب التى تصفق وشخشخة المفاتيح، وهو يستخدم تنويعات من أدوات الحياة اليومية لخلق أصوات مختلفة تمامًا عن الأشياء التى تصدرها. (مثل خلق أصوات الأمواج بمياه فى دلو ـ المترجم). وإعادة تسجيل الحوار يعرف باسم "استبدال الحوار الآلى" (ADR) ، وهناك إخصائى مونتاج لهذه العملية لتسجيله وتحقيق تزامنه مع حركات الشفاه على الشاشة.

وتوليف هذه التراكات المختلفة يتضمن مجموعة من المونتيرين المتخصصين، ويتضمنون مونتير الحوار، ومونتير المؤثرات الصوتية، ومونتير الموسيقى، وجميعهم مسئولون أمام مشرف مونتاج الصوت، ومهندس المكساج يجمع الحوار، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، لخلق شريط الصوت النهائى.

المونتاج، والمؤثرات البصرية، والتحريك، والعناوين

يقوم على تحميض الفيلم وطبعه معامل متخصصة، وليس بواسطة طاقم الفنيين فى الفيلم. ويكون المونتير مسئولاً عن اختيار اللقطات من اللقطات التى تم تصويرها وترتيبها فى نظام كما هو محدد فى سيناريو التصوير، ويقوم المخرج بالإشراف على إعادة العمل فى ذلك، وقد تتم عملية المونتاج بواسطة قطع شرائط من اللقطات المطبوعة، أو قد تتم بواسطة الكمبيوتر، باستخدام برامج

متخصصة مثل "فاينال كات برو" أو "أفيد" (هناك جزء كبير من عملية المونتاج يتم الآن رقميًا). والكثير من العمل التقنى والإدارى يقوم به مساعد المونتير.

واللقطات المصورة قد تتطلب مزيدًا من الإضافات والتعديلات، وإذا كانت المؤثرات الخاصة يتم خلقها أمام الكاميرا، فإن المؤثرات الخاصة تضاف فى مرحلة ما بعد التصوير تحت إشراف مشرف المؤثرات البصرية، وقد تتضمن التعديلات على الصورة حذف ذراع الكاميرا، أو مصباح إضاءة دخل بالمصادفة فى الكادر، وكذلك قد تتضمن إدماج شخصيات مخلوقة رقميًا مع التمثيل الحى، أو تغيير لون السماء إذا كانت اللقطات الملتقطة فى أزمنة مختلفة تتطلب أن تتطابق عند مونتاجها معًا، ومعظم المؤثرات البصرية يتم عملها باستخدام التقنيات الكمبيوترية. وبعض أفراد طاقم الفنيين قد يشملون صانعى النماذج وفنانى التحريك، الذين يخلقون المكونات المطلوب إدماجها مع لقطات التمثيل الحى، كذلك قد يكون هناك من يصنعون تكوينات رقمية، تجمع العناصر البصرية المختلفة.

وفنان التحريك يخلق سلسلة من الكادرات المنفصلة التى تصنع إيهامًا بالحركة عندما يتم تصويرها فى تتابع، وقد يدمج التحريك أحيانًا مع أفلام التمثيل الحى، لكن يتم ذلك بحيث لا يكون ذلك ملحوظًا، وهذا النوع من العمل يقع عادة فى مسئولية قسم المؤثرات البصرية، وبعض الأدوار الرئيسية تتضمن فنان التحريك الرئيسى، الذى يخلق الكادرات الأساسية، مثل الوقفات التى تتخذها الشخصية فى بداية الحركة ونهايتها، كما تتضمن الفنانين الذين يرسمون الكادرات الوسيطة (التى تحدث بين بداية الحركة ونهايتها ـ المترجم) وتحقيق التزامن الدقيق لها. وفى التحريك بالرسم على وحدة رقائق السليولويد cel، فإن هناك من يقومون بتلوين هذه الرسوم على كل كادر، ويجرى الآن معظم تنفيذ التحريك رقميًا، وظهرت أدوار جديدة، مثل إضافة النسيج، واللون، والتفاصيل على الأشياء والأشخاص ثلاثية الأبعاد، كما يوجد مهندس للبرامج يصممها لاستخدامها على الكمبيوتر.

ومصمم العناوين مسئول عن مكان وضع أسماء الممثلين والفنيين، وقد يصمم أيضًا مشهد العناوين باعتبارها وحدة كاملة، ومعظم هذا العمل يتم الآن رقميًا، حيث إن الجرافيك المعاصر أزال الفصل بين الصورة والنص. وفى بعض الأحيان قد يتطلب الأمر إدارة كاملة لخلق مشهد العناوين، إذا كان مطلوبًا لتصوير لقطات بالتمثيل الحى، كما يتم خلق التحريك، أو المؤثرات البصرية المعقدة. لذلك قد يبحث المنتج عن شركة خارجية (خارج الإستوديو) تكون متخصصة فى هذا المجال لتنفيذ مشهد العناوين.

حجم الطاقم والأسماء على الشاشة

تتطلب معظم الأفلام طيفًا واسعًا من الخبرات، لذلك تستدعى أطقم فنيين كبيرة، ويختلف حجم الطاقم تبعًا للميزانية، كما أن تكوينه يعتمد على متطلبات كل فيلم. وعلى سبيل المثال فإن فيلم أكشن من نوع التشويق يحتاج إلى مجموعة كبيرة من مؤدى الحركات الخطرة، بينما فيلم الدراما لا يحتوى إلا على طاقم قليل العدد. والأفلام التاريخية التجارية تعتمد على أطقم كاميرا كبيرة وأقسام ضخمة للملابس، وعلى سبيل المثال فإن الفيلم الملحمى "بن هور" (١٩٢٥) احتاج إلى ثمانٍ وأربعين كاميرا لتصوير مشهد الموقعة البحرية، كما أن قسم الملابس فى فيلم "كوفاديس؟" (١٩٥١) احتاج إلى ٣٢ ألف قطعة أزياء.

أما أطقم الأفلام قليلة الميزانية والقصيرة ففى الأغلب تكون ذات أطقم أصغر بكثير من أفلام هوليوود الكبيرة، وفى أغلب الأحيان يقوم فرد الفريق بأكثر من مهمة، وهذا التوفير فى العمالة لا يكون ممكنًا فى الأفلام ذات الميزانية الضخمة، والتى تميل إلى عمل كل فرد فى اتساق ووحدة مع الأفراد الآخرين، ولكى تحمى الاتحادات الفنية مصالح أعضائها من الفنيين، فإنها تصر على أن يقوم العضو بأدوار محددة تحددها التوصيفات الوظيفية لكل فرد، وهذا التحديد قد يمتد حتى إلى المخرج أيضًا، وعلى سبيل المثال عندما ذهب المخرج البريطانى ريدلى سكوت (ولد عام ١٩٣٧) إلى هوليوود ليخرج فيلم "بائع الأنصال" (١٩٨٢)، لم يتم

السماح له بتشغيل الكاميرا، وكان عليه أن يعمل من خلال مدير التصوير جوردان كرونينويث (١٩٣٥-١٩٩٦) وفريق عمله أعضاء الاتحادات الفنية.

وبعض الأفلام القصيرة والتجريبية، بالإضافة إلى بعض أنواع الأفلام التسجيلية مثل السينما مباشرة، تصنع بواسطة طاقم فنيين محدود. بل إن هناك أفلامًا صنعت بالكامل بواسطة شخص واحد، وهذا ما يحدث فى العادة عندما يتألف الفيلم من التحريك أو من قصاصات فيلمية موجودة بالفعل. ومن الإنجازات المهمة من هذا النوع فيلم خوسيه أنطونيو سيستياجا Ere erera bal eibu icik subua aruaren (١٩٧٠)، وهو فيلم تحريك تجريدى طويل، قام فيه بالرسم مباشرة على كل كادر فى الفيلم الخام، ولأنه لم يستخدم كاميرا، لم يكن فى حاجة إلى مصور، أو فريق إضاءة، أو ممثلين، أو أى شخص آخر لكى يصنع الفيلم، وبالمثل فإن أفلام التجميع التى يصنعها بروس كونر (ولد عام ١٩٣٣)، مثل "فيلم" (١٩٥٧)، تعتمد على إعادة مونتاج "لقطات موجودة"، وبذلك فإنه لا توجد حاجة لطاقم سينمائى تقليدى، وحتى الأفلام التى تستلزم تصويرها قد يتم صنعها أحيانًا عن طريق فرد واحد، ففى فيلم "الكراسة" (١٩٦٣) أخذت مارى مينكين (١٩٠٩-١٩٧٠) الكاميرا إلى الشارع لتصور صورًا مثيرة للاهتمام، مثل انعكاسات على بركة، وقامت بتوليفها معًا لكى تصنع فيلمًا لا روائيًا قصيرًا.

وبرغم أن تصنيفات المهن التى ذكرناها سابقًا ظلت ثابتة نسبيًا منذ دخول الصوت المتزامن فى نهاية العشرينيات، فإن مقارنة سريعة بين أفلام القرن الحادى والعشرين ـ اعتمادًا على أسماء العاملين فى الفيلم كما تظهر فى التيترات ـ وأفلام أواخر العشرينيات أو حتى بداية السبعينيات، لا تشير فقط إلى أن طواقم الفنيين أصبحت أكبر، بل أكثر تنوعًا أيضًا. ومن الأمثلة التى توضح ذلك "ثورات الماتريكس" (٢٠٠٣)، فالتيترات تذكر ٧٠٠ مشارك. ومع ذلك فإن هذه الملاحظة قد لا تعكس الحقيقة، فالتيترات قد تعطى مؤشرًا للمشاركين الرئيسيين فى فيلم ما، لكن هذا ليس بالضرورة الدليل الذى يعتمد عليه لتكوين

طاقم الفيلم، بل إنه يكون دليلاً ضعيفًا على الطريقة التى تغيرت بها الأطقم مع الزمن. إن قائمة التيترات الطويلة لا تعنى بالضرورة أن الأفلام الآن تستخدم أطقمًا أكبر من قبل، وإنما تعنى أن نسبة أكبر من العاملين يتم ذكر أسمائهم، حيث إن العديد منهم ظلت أسماؤهم غير معروفة فى السنوات الأولى للسينما. وكانت الاتحادات الفنية قوة كبرى فى هذا السياق، فقد عملت جاهدة على ضمان ذكر أسماء أعضائها على الشاشة، ففى عصر أصبح فيه العاملون فى السينما يعملون بالقطعة، وليس من خلال تعاقدات مع شركة سينمائية، فإنه من المهم بشكل خاص ذكر أسمائهم على الشاشة، لأن ذلك قد يمثل لهم تعويضًا بالإضافة إلى إمكانية الحصول على عمل فى المستقبل.

انظر أيضًا:

"نقابات واتحادات"، "عملية الإنتاج".

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press, 1985.

Hines, William E. *Job Descriptions for Film, Video and CGI (Computer Generated Imagery): Responsibilities and Duties for the Cinematic Craft Categories and Classifications.* 5th ed. London: Samuel French, 1998.

LoBrutto, Vincent. *Principal Photography: Interviews with Feature Film Cinematographers.* Westport, CT: Praeger, 1999.

Malkiewicz, Kris. *Film Lighting: Talks with Hollywood's Cinematographers and Gaffers.* New York: Prentice Hall, 1992.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing.* 2nd ed. Los Angeles: Silman James Press, 2001.

Pinteau, Pascal. *Special Effects: An Oral History, Interviews with 37 Masters Spanning 100 Years.* New York: Harry N. Abrams, 2004.

Preston, Ward. *What an Art Director Does: Introduction to Motion Picture Production Design*. Los Angeles: Silman James Press, 1994.

Prigg, Steven, ed. *Movie Moguls: Interviews with Top Film Producers*. Jefferson, NC: McFarland, 2004.

Proferes, Nicholas. *Film Directing Fundamentals: From Script to Screen*. Oxford, UK: Focal Press, 2001.

Taub, Eric. *Gaffers, Grips and Best Boys: From Producer-Director to Gaffer and Computer Special Effects Creator, a Behind-the-Scenes Look at Who Does What in the Making of a Motion Picture*. New York: St. Martin's Press, 1995.

Wales, Lorene. *The People and Process of Film and Video Production: From Low Budget to High Budget*. Boston: Pearson Allyn and Bacon, 2004.

Weis, Elizabeth, and John Belton, eds. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985.

كتب هذا الفصل

ديبـورا اليسـون

جوزيف لامبيل

أفلام الجريمة

Crime Films

تتحكم أفلام الجريمة فى العالم من الشرق إلى الغرب، من "ثلاثى شانجهاى" إلى "كاليفورنيا" (هذه أسماء الأفلام لكنها تشير إلى النطاق الجغرافى أيضًا ـ المترجم)، وذلك لأن أفلام الجريمة تتيح للمتفرج أن يحقق رغبتين لا تجتمعان بشكل منطقى: الرغبة فى الدخول إلى عالم إجرامى يتحاشى المتفرج أن يتحمل مشاقه فى الحياة الحقيقية، والرغبة فى الخروج من هذا العالم دون عواقب وخيمة، وسواء كانت أفلام الجريمة تركز على المجرمين، أو المدانين، أو المنتقمين، أو مفتشى الشرطة، أو رجال الشرطة، أو المحامين، أو الضحايا، فإنها تعتمد على خوف شبه عالمى من الجريمة، وفى الوقت ذاته على جاذبية قوية تجاه العالم الإجرامى. إن أفلام الجريمة تلعب على الرغبة القوية فى نسخة معاصرة من التطهير الذى يقول أرسطو إنه يحدث بواسطة الشفقة والرعب. وأفلام الجريمة من كل بلد تساعد على تأسيس هوية هذا البلد حتى لو كان المجرمون يبدون كأنهم يحاولون بأقصى جهدهم تدمير هذه الهوية.

إن هناك إحساسًا قويًا بالخلاف حول الهوية القومية فى الولايات المتحدة، حيث تقوم أفلام الجريمة الخاصة بها بتجميع مؤثرات مختلفة ومتفرقة، مثل التعبيرية الألمانية (دكتور مابيوزه المقامر"، ١٩٢٢)، و"الواقعية الشعرية الفرنسية ("ميناء الظلال"، ١٩٣٨)، وأفلام الأكشن من هونج كونج ("الصلب"، ١٩٢٢)، كما أن أفلام الجريمة الأمريكية أصبحت نموذجًا لأفلام عالمية مختلفة مثل "أطلق النار على عازف البيانو" (فرنسا، ١٩٦٠)، و"عالٍ ومنخفض" (اليابان، ١٩٦٣)،

و"العصفور ذو الريشة البللورية" (إيطاليا، ١٩٧٠). وإذا زار كائن من المريخ هوليوود فربما يستنتج من أفلامها أن الجريمة كانت هى النشاط الاقتصادى السائد فى أمريكا، وهى النشاط الذى يبرز على نحو درامى أفضل التصادم بين الأيديولوجيا الأمريكية ـ التى تعطى وعدًا بالحرية والفرصة المتساوية لكل المواطنين ـ وبين الرأسمالية الأمريكية، حيث المال يحمى الناجحين من منافسيهم المجرمين. إن الجريمة لا تفيد، هذا ما كان يؤكده "ميثاق الإنتاج" فى عام ١٩٣٠، الذى يفرض رقابة ذاتية، وشكَّل مضمون أفلام هوليوود من عام ١٩٣٤ إلى عام ١٩٥٦، وترك ظلاله لفترة طويلة بعد أن اختفى، ومع ذلك فإن الأفلام توضح دائمًا أن الجريمة تفيد، على الأقل للحظة طويلة من النشوة.

وسينما الجريمة هى الأكثر جماهيرية بين الأنماط الفيلمية الهووليودية، هذا إذا اعتبرناها نمطًا فيلميًا بشكل فضفاض، فهناك أنواع محددة من أفلام الجريمة، تم تحليلها بدلاً من الحديث عن أفلام الجريمة بشكل عام. إن الجمهور معتاد على أفلام المحقق الخاص مثل "الصقر المالطى" (١٩٤١)، وأفلام الشرطة مثل "العصابة الفرنسية" (١٩٧١)، وأفلام السجن مثل "الهروب من شوشانك" (١٩٩٤)، وأفلام اللصوص مثل "غابة الأسفلت" (١٩٥٠)، وأفلام البطل المطارد مثل "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، وأفلام الخارجين على القانون مثل "مغامرات روبن هود" (١٩٣٨)، والأفلام عن المحامين مثل "مقتل طائر مغرد" (١٩٦٢)، أو السلاسل السينمائية الممتدة التى تقدم مآثر المحققين بدءًا من شيرلوك هولمز الساخر فى "كلب الصيد من باسكرفيل" (١٩٣٩)، أو مجموعة ممثلى السلابستيك (الكوميديا الحركية) فى "أكاديمية الشرطة" (١٩٨٤-٢٠٠٦)، وسوف يجد الجمهور صعوبة عندئذ، ومع هذا التنوع، فى تعريف سينما الجريمة، لذلك كتب المعلقون حول أفلام رجال العصابات مثل "الوجه ذو الندبة" (١٩٣١/١٩٨٣)، والفيلم نوار مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، وهما نوعان من أفلام الجريمة أثارا الكثير من المناقشات النقدية. إن أى إنسان يستطيع أن يميز فيلم المخبر الخاص عن طريق بطله الواقعى الصلب الذى لا يتوقف عن إبداء

ملاحظاته البارعة، أو فيلم اللصوص بأجوائه القدرية (الفشل فى النهاية دائمًا ـ المترجم)، أو الفيلم نوار بالتباين الواضح فى العناصر البصرية وتفكيك العالم المادى إلى سلسلة من الأشياء والإيماءات الرومانسية مع إزالة الطابع الإنسانى عنها. لكن أفلام الجريمة، مثل الجريمة ذاتها، تبدو واقعًا اجتماعيًا منتشرًا حتى أنه يصعب الخروج خارجها وتحديدها.

تاريخ قصير لفيلم الجريمة

للأنماط الفيلمية الجماهيرية تاريخ، لكن ليس هناك تاريخ لسينما الجريمة، أو الأحرى بنا أن نقول إن لها تواريخ عديدة حتى أن من الصعب أن تكون هناك رواية مباشرة عن تطور هذا النمط، بدون أن ندخل فى منعطفات عديدة تتيه فيها، لأن هناك توليفات عديدة لفيلم الجريمة قد ظهرت، وتصارعت، وتحولت، وتهاجنت. لقد نبعت أفلام الجريمة من حالة التردد العميق تجاه رومانسية الجريمة، هذه الرومانسية التى صنعت مخبرين سريين بطوليين مثل شيرلوك هولمز، الذى ظهر على الشاشة منذ عام ١٩٠٠ أو ١٩٠٣ (ليس هناك تاريخ مؤكد)، فى فيلم من ثلاثين ثانية يحمل اسم "شيرلوك هولمز مرتبكًا"، وكان ظهور هؤلاء المخبرين السريين فرصة لا نظير لها لإضافة عنصرى الميلودرامية والعظمة على هذا البطل المفكر، كما أن تلك الرومانسية هى التى صنعت مجرمى السينما الصامتة مثل فانتوماس (فى فيلم "فانتوماس" وأجزائه الأربعة التالية، ١٩١٣-١٩١٤) وبول ويد ("العالم السفلى"، ١٩٢٧) لكى يصبح مثل هذا المجرم شريرًا وبطلاً فى وقت واحد، وكان وصول الصوت المتزامن فى عام ١٩٢٧، والكساد الكبير فى عام ١٩٢٩، سببًا فى خلق شهية هائلة إلى التسلية الهروبية، وشكل من أشكال التسلية الجماهيرية، وهو الفيلم الناطق، القادر على الوصول إلى أقل الجماهير تعليمًا وثقافة، بمن فيهم ملايين المهاجرين من الطبقة الدنيا، والذين تدفقوا إلى أمريكا، وكانت معظم أفلام العصابات الكبرى خلال الثلاثينيات، والمسلسلات الطويلة عن المخبرين السريين التى ازدهرت معها، مأخوذة ولو بشكل سطحى من روايات، وتزايد فيها وجود مخبر سرى من أعراق مختلفة، مثل

"شارلى شان يستمر" (١٩٣١)، وحلقاته التالية الإحدى والأربعين، كذلك "فكر بسرعة يا مستر موتو" (١٩٣٧)، وحلقاته السبع التالية، و"مستر وونج المخبر السرى" (١٩٣٨) وحلقاته الأربع التالية، لكن أفلام الجريمة لم تبحث قط عن الطابع الأدبى للثقافة التقليدية حتى ظهور "الفيلم نوار"، الذى كان حكاية ذات أجواء خاصة عن أبطال مقضى عليهم بنهاية قاتمة بسبب العاطفة، وهو النمط الذى جاء اسمه من كتابات الصحفيين الفرنسيين لكنه أنتج فى أمريكا طوال العقد الذى بدأ فى عام ١٩٤٤.

وكانت أفلام الجريمة فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية - أيًا كانت التوليفات التى تتبناها - يتم تشكيلها فى أمريكا بواسطة القلق الثقافى حول القنبلة النووية ("قبلنى حتى الموت"، ١٩٥٥)، والعائلة النووية ("الساعات اليائسة"، ١٩٥٥). (هنا تلاعب بالألفاظ، إذ تعنى "العائلة النووية" اعتبار العائلة هى الوحدة الأساسية لبناء المجتمع. ويذكر الكتاب أنها تفككت نسبيًا فى فترة ما بعد الحرب - المترجم). وكان أفول الفيلم نوار بعد فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨) نتيجة سلسلة من كوميديات الجريمة فى إستوديوهات إيلينج فى إنجلترا (مثل "عصابة تل اللافندر"، (١٩٥١)، وسلسلة مصنوعة ببراعة عن أفلام تشويق نفسية من إخراج ألفريد هيتشكوك، مثل "غريبان فى قطار" (١٩٥١)، و"النافذة الخلفية" (١٩٥٤)، و"دوار" (١٩٥٨)، و"الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، و"سايكو" (١٩٦٠). وكانت الستينيات هى عقد بطل الجاسوسية العالمى جيمس بوند، الذى اعتلى أكثر سلاسل السينما ربحًا فى أفلام بدأت مع "دكتور نو" (١٩٦٢). لكن هناك أفلامًا أربعة تتناول الماضى، هى "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، و"الأب الروحى" (١٩٧٢)، و"الأب الروحى: الجزء الثانى" (١٩٧٤)، والحى الصينى" (١٩٧٤)، هى التى أعادت ابتكار الجريمة للجيل العصرى الجديد من المتفرجين. لقد اختفى "ميثاق الإنتاج" (الرقابة) الذى ظهر فى عام ١٩٣٠، ليحل مكانه فى عام ١٩٦٩ نظام التصنيف الذى ترك مكانًا لهذه الأفلام لكى يتم تسويقها بنجاح حتى لو كانت بالغة العنف، مثل "هنرى: بورتريه لسفاح" (١٩٩٠)، أو كانت قاتمة فى

نظرتها إلى السياسات الأمريكية مثل "منظور معاكس" (١٩٧٤) أو "جيه إف كيه" (١٩٩١). وكانت السنوات الأخيرة من القرن العشرين مميزة بخوف جماهيرى زائد من الجريمة، وافتتان بنظام العدالة الجماهيرى، وشعور عميق بالحيرة والتردد تجاه المحامين، وهو ما أتاح لآلاف الورود المسمومة أن تزهر فى كل أنحاء العالم، بدءًا من الاجتياح السوسيولوجى لمسلسل التليفزيون البريطانى "ترافيك" (١٩٨٩)، والذى تحول إلى فيلم أكثر نعومة للجمهور الأمريكى فى عام ٢٠٠٠، وحتى أفلام الجريمة الطقسية من هونج كونج، لمخرجين مثل جون ووه ("القاتل"، ١٩٨٩)، أو جونى تو ("الثلاثى البطولى"، ١٩٩٣)، ونتاجهما الأمريكى ("قصة شعبية رخيصة"، ١٩٩٤)، أو الأفلام الحسية الشديدة مثل الفيلم الأمريكى تمامًا "غريزة أساسية" (١٩٩٢)، وأشباهه التى عرضت مباشرة بالفيديو، وربما كانت أكثر سلالات هذا النمط تميزًا هى الأفلام الكوميدية التى تبدو باردة من إخراج جويل (ولد عام ١٩٥٤) وإيثان (ولد عام ١٩٥٧) كوين، فأفلامهما منذ "دم بسيط" (١٩٨٥) حتى "قتل السيدات" (٢٠٠٤) جعلت بعض المتفرجين يضحكون، وجعلت آخرين حائرين أو مشمئزين.

بناء توليفات الجريمة

مثل معظم التوليفات الجماهيرية، فإن أفلام الجريمة تتحدد بواسطة عدد قليل نسبيًا من الحبكات الثابتة والتحولات بين أشكال هذه الحبكات. والسمة المشتركة بين كل أفلام الجريمة هى وجود جريمة، لكن الأفلام تختلف فى نوع هذه الجريمة (برغم أن القتل - باعتباره أخطر الجرائم التى لا يمكن العودة فيها - هو الجريمة السائدة نسبيًا)، وكيف يعرض الفيلم الجريمة، وما هو الموقف الذى يتخذه حيالها، وكيف يقدم الناس المتورطين فيها.

وبرغم أن النقاد جميعًا يتفقون على أن الجريمة هى السمة التى تحدد أفلام الجريمة، فهم يأخذون طريقين مختلفين لتفسير توليفات هذه الأفلام. إن جاك شادويان وكارولس كلارينس، يمضيان وراء مقالة روبرت وارشو المهمة "رجل

العصابات كرجل تراجيدى" (١٩٦٢)، لذلك فهما يضعان المجرمين فى مركز نمط أفلام الجريمة. وفى تفسيرها فإن فيلم رجال العصابات ـ الذى يركز على حياة المجرمين والمحترفين ـ هو التوليفة المحورية التى تخضع لها كل أنواع أفلام الجريمة، لذلك فإن أفلام رجال العصابات تقدم أبطالاً من المدن، خروجهم على القانون هو تعبير جوهرى عن "الحلم الأمريكى"، وإفلاسه النهائى. إن رجل عصابات المدن الكبرى ولد فى أفلام صامتة قصيرة مثل "فرسان حارة الخنازير" (١٩١٢)، ثم أخذ شكله المحدد فى الثلاثية التى ظهرت خلال الكساد الكبير: "قيصر الصغير" (١٩٣٠)، و"عدو الشعب" (١٩٣١)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، وهى أفلام تعطى بطلها المجرم ترخيصًا بأن يسير وراء أحلامه بالثراء حتى لو كان الثمن هو تدميره. والجريمة بالنسبة لهؤلاء النقاد تصبح تعبيرًا مجازيًا ثريًا عن الوعود الباذخة والتناقضات المأساوية للرأسمالية الأمريكية، والمساواة الاجتماعية، والحراك غير المحدود إلى الطبقات الأعلى. أما توليفات الجريمة الأخرى ـ خاصة الفيلم نوار من وجهة نظر شادويان ـ فهى مهمة لدرجة أنها تشارك فى النقد الاقتصادى والاجتماعى للثقافة الأمريكية التى تجعل من فيلم رجل العصابات أمريكيًا فى جوهره.

وبدلاً من وضع رجل العصابات فى قلب سينما الجريمة الأمريكية، فإن هناك أصحاب نظريات مثل جارى هوبنستاند وتشارلز ديرى قد حددا طيفًا واسعًا من الروايات والأفلام ذات العلاقة بالجريمة، بدون إعطاء أولوية لأى نوع على الآخر، ويفحص هوبنستاند طيفًا من روايات الألغاز، بدءًا من حكايات الرعب الخارق للطبيعة مثل "سايكو" (١٩٥٩ الرواية، تحولت إلى فيلم عام ١٩٦٠)، والذى يركز على قوى الشر والفوضى التى تتجاوز قدرة الأبطال على فهمها أو التحكم فيها، ومرورًا بسلسلة من التوليفات التى تظهر التراجع التدريجى للشر أمام قوة التفكير العقلانى، مثل رواية النوار "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين" (الرواية ١٩٣٤، تحولت إلى فيلمين عام ١٩٤٦ و ١٩٨١)، وقصص رجال العصابات مثل "الأب الروحى" (١٩٦٩، والفيلم ١٩٧٢)، وقصص

اللصوص المحترفين مثل عمل إيه جيه رافيلز "اللص الهاوى" (١٨٩٩، الفيلم ١٩٣٠)، أو أعمال الجاسوسية التشويقية مثل "دكتور نو" (١٩٥٨، الفيلم ١٩٦٢)، أو قصص المخبرين السريين مثل "جرائم قتل فى شارع المشرحة" (١٨٤١، الفيلم عام ١٩١٤، ١٩٣٢ ، ١٩٧١، ١٩٨٦)، حيث ينتصر الذكاء التحليلى للبطل على قوى الظلام.

وبدلاً من ذلك فإن تشارلز ديرى يبدأ بنموذج مثلث لأفلام الجريمة، حيث تتميز الأفلام بتأكيدها على واحد من ثلاثة شركاء مشتركين فى كل جريمة: الضحية، والمجرم، والمخبر الباحث عن الثأر، ثم يصنف ديرى سلسلة من أفلام الجريمة بدءًا من المخبر وحتى المخبر، كأفلام المخبر الكلاسيكية مثل "الرجل النحيل" (١٩٣٤)، وأفلام المخبر السرى الصلب مثل "القتل يا حبيبتى" (١٩٤٤)، وأفلام الإجراءات البوليسية مثل "سيربيكو" (١٩٧٤)، وأفلام رجال العصابات مثل "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، وأفلام عصابات العشاق الهاربين مثل "بونى وكلايد"، وأفلام اللصوصية مثل "شرائط أندرسون" (١٩٧١). ويرتب ديرى سلسلة ثانية من المجرم إلى الضحية: أفلام التشويق التى تدور حول الحب القاتل مثل "حرارة الجسد" (١٩٨١)، وأفلام التشويق السياسية مثل "مرشح من منشوريا" (١٩٦٢)، وأفلام انتحال الشخصية مثل "مستر ريبلى الموهوب" (١٩٩٩)، وأفلام التشويق التى تدور حول أعراض نفسية جسمانية مثل "دوار"، وأفلام المواجهة الأخلاقية مثل "قطيفة زرقاء" (١٩٨٦)، وأفلام البرىء المطارد مثل "الهارب" (١٩٩٣). وبينما كان تأكيد وارشو على القوة الشاعرية الأسطورية للبطل المجرم، فإن مخطط ديرى يركز على العلاقات المتنوعة التى تؤسسها توليفات الألغاز والتشويق، بين الخير والشر، وبين المعلوم والمجهول، وبين ما يمكن التحكم فيه وما لا يمكن التحكم فيه.

وعند تأمل مجموعة من القصص التى تعتبر الشر موجودًا بقوة فى كل مكان، وقابلاً للحل، أو شيئًا بين هذا وذاك، فإن هوبنستاند يطرح بشكل متضمن العقلانية والتحرى باعتبارهما معدلاً للغموض. إن جعل الغموض محوريًا فى

سينما الجريمة يؤكد على أسئلة المعرفة: متى سوف يضرب جاك السفاح ضربته التالية فى "من الجحيم" (٢٠٠١)، كيف سوف تمضى عصابة من اللصوص فى خطتهم لسرقة مجرى السباق فى "القتل" (١٩٥٦)، ما هى أفضل طريقة للتعامل مع جاذبية أحد وجهاء المجتمع المدان بالشروع فى القتل فى "انعكاس الخط" (١٩٩٠)، وفى عالم من النساء الخائنات، من فيهن يمكن أن يثق به المخبر السرى فيليب مارلو فى "النوم الكبير" (١٩٧٨/١٩٤٦)، أو ذلك السؤال الأكثر ارتباطًا باللغز: من ارتكب الجريمة؟ إن هذه الأسئلة تأتى إلى البؤرة بواسطة سطر الدعاية لعرض فيلم "صمت الحملان" (١٩٩١): "لكى تدخل إلى عقل قاتل فإن عليها أن تتحدى عقل رجل مجنون".

وبقدر أهمية مباراة الذكاء بين متدربة المباحث الفيدرالية كلاريس ستارلينج، والسفاح آكل لحوم البشر هانيبال ليكتر، فإن "صمت الحملان" ليس عن المعرفة بقدر ما هو عن القوة (أو السلطة)، قوة انتزاع المعلومة أو اختلاسها من شخص لا يريد أن يشاركه أحد فيها. وفى هذا الارتباط فإن مخطط ديرى لأفلام الجريمة، من خلال الثلاث شخصيات التى تتضمنها الجريمة بالضرورة - الضحية، والمجرم، والمخبر أو الباحث عن الثأر - يصبح مخططًا مفيدًا تمامًا، لأنه يسمح بالتمييز الأولى بين توليفات الجريمة، مثل قصة المخبر التى تدور أساسًا حول المعرفة، وتوليفات مثل "الفيلم نوار" وقصة الشرطة التى تدور أساسًا حول القوة والسلطة. وهذا المخطط يشير إلى بعض العلاقات بين قصص الجريمة التى تركز على قوة أفراد بروميثيون (اشتقاق من بروميثيوس، البطل فى الأساطير الإغريقية الذى سرق النار من الآلهة فعاقبته - المترجم)، وسلطة المؤسسات الحكومية. وهنا فإن رجل العصابات، الفرد الذى يخرج على القانون والذى يعتمد مصيره وحياته كلها على المنظمة الإجرامية التى يرأسها، يصبح محوريًا تمامًا. وبالإضافة إلى كونه مثالاً على التناقضات المأساوية للرأسمالية الأمريكية، فإن عصابته باعتبارها نموذجًا مصغرًا لمجتمع هالك - تصور حدود كل المنظمات الاجتماعية.

إن التحليل البنائى لقصص الجريمة يلقى الضوء أيضًا على العلاقات بين التوليفات السينمائية الجماهيرية الأخرى. ومعلقون مثل هيربرت روم وجونى ماكارتى يتعقبون جذور سينما الجريمة فى أفلام الويسترن، لكن روم يعتبر أن المفتش صلب العود، كما يعتبر ماكارتى رجل العصابة، هو وريث راعى البقر حامل السلاح. إن كليهما على صواب، واختلافهما يشير إلى المدى الذى يشبه فيه رجل العصابات والمفتش السرى كلاً منهما الآخر، تمامًا مثل رجل الشرطة البطولى، الذى يجعله ولاؤه لمنظمته نقيضًا للمخبر السرى، فهو يتصرف مثل المخبر السرى فى "هارى القذر" (١٩٧١)، ومثل رجل العصابات فى "رجال الحكومة" G Men (١٩٣٥)، برغم ما يبدو بينهم جميعًا من تناقض.

ولا يقتصر الأمر على توليفة واحدة لأفلام الجريمة، فإن العلاقات بين العديد من التوليفات تشير إلى حيرة تجاه الجريمة، والمجرمين، ونظام العدالة، والثقافة الرسمية التى تحددها أفلام الجريمة. والشخصيات الثابتة التى تستعيرها توليفة من توليفة أخرى تتخذ أدوارًا جديدة وتوحى برد فعل جديد. إن البطل المجرم المحترف لفيلم العصابات يتحول خلال الأربعينيات إلى المجرم الهاوى الذى يضطر للجريمة بالرغم عنه فى الفيلم نوار، الذى يستغنى عن جشع رجال العصابات وتحل محله العاطفة والشوق إلى جنة محرمة متجسدة فى حوريات مثل لانا تيرنر فى "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، وجين جرير فى "من الماضى" (١٩٤٧). ومن التحولات اللاحقة قصة مجرمى الطبقة المثقفة مثل "جلينجارى جلين روس" (١٩٩٢)، حيث مجموعة من رجال المبيعات البائسين - شلة أو عصابة قانونية كل أفرادها فى حرب بين بعضهم البعض - يكشفون عن الخط الرفيع بين البراعة والخروج على القانون، وبين التنافس الرأسمالى والجريمة، داخل ثقافة الشركات والمؤسسات. إن المحامين - بسبب طبيعة الخصومة فى ممارستهم - يصبحون خصوم بعضهم بعضًا فى أفلام مثل "تشريح جريمة قتل" (١٩٥٩) و"تصرف مدنى"، حيث كل محامٍ بطولى يتحدد فى كونه

نقيضًا لمحامٍ شرير. وكوميديات الجريمة مثل "فارجو" (١٩٩٦) تُظهر جوانب غير متوقعة لكل من المجرم العدوانى وضابط الشرطة الهادئ، لكن تثير الأسئلة حول السبب فى كون بعض المجرمين مرعبين، وكون آخرين مضحكين. وإن شخصًا يبدو بسيطًا كرجل الشرطة فى زيه الرسمى يصبح بطلاً فى أفلام الشرطة، وعدوًا فى أفلام المخبر السرى، وخصمًا أو مصدرًا للضيق فى أفلام رجال العصابات، وعقبة فى أفلام المحامين، ومصدرًا للفكاهة فى كوميديات الجريمة، وكل نسخة من هذه النسخ تعكس بأمانة جزءًا من الموقف المعقد للمتفرج تجاه مؤسسات القانون.

ومن السهل أن نلاحظ الحيرة الدائمة التى تميز أفلام الجريمة، أيًا كانت توليفتها، لكن ليس من السهل تحليلها بدقة. لكن هناك أنماطًا واضحة فى هذا الشأن، فبالنسبة لناقد مثل هوبنستاند، فإن قصة المخبر الرسمى تصبح شيئًا أقرب إلى نقيض وحل قصة الرعب الخارق للطبيعة على الطرف الآخر من الطيف، كما أن المجرمين المحترفين - وهم منظمون مثلهم مثل المخبرين - يحتلون مكانًا وسطًا مدهشًا بين هذين الطرفين. وتأكيد ديرى على الثلاث شخصيات التى تعتمد عليها قصص الجريمة، والتى يفترض أنها تكشف عن علاقة متوازنة بين الضحايا، والمجرمين، فإنها فى الحقيقة تكشف بدلاً من ذلك عن علاقة غير متوازنة، فهناك العديد من توليفات الجريمة تؤكد على المجرمين: أفلام رجال العصابات مثل "سنوات العشرينيات الهادرة" (١٩٣٩)، والتى تركز على المجرمين المحترفين، والفيلم نوار مثل "جنون السلاح" (كان فى الأصل يحمل عنوان "الأنثى المميتة") (١٩٤٩) والذى يتعقب المجرم الهاوى حتى حتفه، وأفلام اللصوصية مثل "الضربة الكبرى" (٢٠٠١) حيث مجموعة من اللصوص الذين لا يثقون ببعضهم ويشتركون فى مهمة واحدة، والدراسات فى الخلل النفسى مثل "خليج الخوف" (١٩٩١/١٩٦١) و"من أجل ذلك تموت" (١٩٩٥)، وأفلام جريمة الطبقة المثقفة مثل "وول ستريت" (١٩٨٧). وهناك العديد من قصص الجريمة التى تدور حول المخبر الباحث عن الثأر، بدءًا من أفلام البطل الخارق مثل "باتمان" (١٩٨٩) وحتى

قصص المخبر الرسمى "جريمة قتل فى قطار الشرق السريع" (١٩٧٤) وقصص المخبر الهاوى مثل "قطيفة زرقاء" (١٩٨٦)، و"بينجى" (١٩٧٤) الذى يدور حول كلب لطيف يحبط جريمة اختطاف، لكن هناك القليل جدًا من الأفلام الهوليوودية التى تركز على الضحايا، من "ميتًا أو حيًا" (١٩٨٨/١٩٥٠) إلى "المتهمة" (١٩٨٨)، وهى غالبًا تجعل أبطالها يتحولون من كونهم ضحايا سلبيين إلى أبطال منتقمين، طبقًا لإضفاء العظمة الأمريكى على المبادرة والفعل الفرديين.

وفى العادة فإن أفلام الجريمة تخفى أو تقلل آلام الضحية، لصالح الأفعال البطولية لمن ينتقم من المجرم. لكن حتى المخبر الذى يكشف عن الجريمة، لا يتمتع بالتركيز على البطل المجرم الذى يحب المتفرج أن يكرهه، بل أحيانًا يحب أن يحبه، وهناك احتمال أن يقوم الضحية بفعل إجرامى مثل فرانك بيجيلو فى فيلم ١٩٥٠ "ميتًا أو حيًا"، أو أن يقوم المحامى المحترم بذلك مثل جورج سايمون فى "مستشار فى القانون" (١٩٣٣)، وهذا ما يعطى كلاً من الضحية البريئة، وعمود العدالة المؤسساتية، إمكانياتهما الدرامية، ولهذا السبب فإن "سينما الجريمة" تعطى المجرم أولوية.

واختيار الممثلين الرئيسيين فى هذا النمط الفيلمى يكشف دائمًا عن علاقات تجاذب ملحوظة بين الضحايا السينمائيين والمجرمين السينمائيين، مثل العلاقات التى يؤسسها روم وماكارتى بين رجال عصابات السينما ومخبرى السينما، وكذلك بين المجرمين والشخصيات خارج نمط أفلام الجريمة. فى فيلم " إم " (ألمانيا، ١٩٣١)، يظهر قاتل الأطفال هانز بيكرت باعتباره شخصًا معذبًا ومثيرًا للشفقة إلى حد كبير، وذلك لأن المخرج فريتز لانج (١٨٩٠-١٩٧٦) لا يظهر أفعال بيكرت الشريرة والوضيعة أمام الكاميرا، وأيضًا لأن الحبكة تركز بدلاً من ذلك على مطاردته وحصاره بواسطة العصابة الإجرامية المصممة على إبعاده عن الشارع، حتى يخفى وجود الشرطة بما يسمح لهم باستعادة نشاطهم، لكن أداء بيتر لورى (١٩٠٤-١٩٦٤) هو أكثر ما يبرز هذا القلق، والألم، فى كل حركة يتخذها هذا القاتل المرهق وهو ما يبحث عن مخبأ، أو وهو يحاول أن يشرح

جـرائمه. وفـى أول أدواره المهمـة كان القـاتل الـذى أداه لـورى شـريـرًا بـدرجة هـائلة، وعاديًا أيضًا بدرجة هائلة. وبالمثل كان الممثل الفرنسى المهمة جان جابان (١٩٠٤-١٩٧٦)، الذى تخصص فى دور الرجل العادى المترفع فى أفلام مثل "الحضيض" (١٩٣٦) و"الوهم الكبير" (١٩٣٧)، فقد كان تصويره لقتلة هالكين فى "بيبى لو موكو" (١٩٣٧)، و"الوحش الإنسانى" (١٩٣٨)، و"انبلاج الصبح" (١٩٣٩)، يترك إحساسًا كئيبًا حزينًا بالشرف والكياسة لشخصيات كانت بدونه سوف تعبر باعتبارها مجرد مجرمين.

وعادة ما تختار هوليوود الممثل طبقًا لما يوحى به نمطه الثابت، لكن ذلك قد يؤدى إلى تعقيد النمط، فبرغم أن بول مونى (١٨٩٥-١٩٦٧) - الذى لعب دور تونى كامونتى فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٣١) - قاوم تنميطه، فإن اثنين من أبرز رجال عصابات السينما - جيمس كاجنى (١٨٩٩-١٩٨٦) وإدوارد جى روبنسون (١٨٩٣-١٩٧٣) - أديا ببراعة داخل وخارج هذا النمط الشرير، برغم أن أيا منهما لم يكن يتمتع بمنظر مبهر. لقد كانت جاذبية كاجنى وروبنسون جوهرية (جزءًا من شخصيتيهما)، وسواء كانا يلعبان دور مجرمين أم لا، فقد كانا فاتنين وساحرين فى جاذبيتيهما المباشرة تجاه الكاميرا وتجاه الجمهور. وكان هناك نجم أمريكى ثالث لأفلام الجريمة خلق مجموعة أكبر وأعقد من الأبطال أكثر منهما، وذلك هو همفرى بوجارت (١٨٩٩-١٩٥٧) ببطله متقلب المزاج، الذى أنهكه العالم، وأبعده عن صباه الذى يبدو أبعد ما يكون عنه، وأبعد مما يتذكره. إن روبنسون مهاجر أمريكى لا يزال يبحث عن التواؤم، وكاجنى أمريكى برىء انزلق إلى الجريمة بدوافع بداية لا يستطيع فهمها أو التحكم فيها، لكن بوجارت بطل أمريكى لم تترك له تجربته أوهامًا عن أى إنسان، على الأقل عن نفسه. وخلفاؤه أكثر استنباطًا منه وانكفاء على الذات: ألان لاد (١٩١٣-١٩٦٤) وجون جارفيلد (١٩١٣-١٩٥٢). لقد أسس أداء ألان لاد فى فيلم "هذه البندقية للإيجار" (١٩٤٢) وجوده باعتباره الأكثر غموضًا بين كل نجوم أفلام الجريمة، إنه البطل الوسيم التى تستطيع عيناه الميتتان إخفاء أية مشاعر أو لا تستطيع إخفاءها على

الإطلاق. وعلى النقيض فإن جارفيلد تخصص فى أدوار الصبى الهش الجريح الذى يحمل فى أعماقه ضعفًا عاطفيًا تحت الشخصية الإجرامية فى "ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، و"قوة الشر" (١٩٤٨).

إن هؤلاء النجوم يجسدون الصراع الجدلى الأمريكى بين الكفاح وإزالة الأوهام (أى بين السعى وراء الحلم الأمريكى واكتشاف زيفه - المترجم)، بين التفاؤل بلا حدود ومرارة حكمة الحياة، وذلك فى قلب كل أفلام الجريمة. وبعد أفول نظام الإستوديو، كان لدى الممثلين حرية فى تشكيل حياتهم الفنية، لكن العديد منهم سار فى الطريق نفسه بالإيحاء بقناع فنى واحد تطور وأصبح أكثر عمقًا من فيلم إلى آخر لقد كان مارلون براندو (١٩٢٤-٢٠٠٤) من مدرسة "المنهج"، والذى اشتهر بلعب أدوار الرجال القساة الحساسين تحت إدارة وإخراج إيليا كازان، كما فى "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١) و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، وبدا كأنه يجلب كل ماضيه المعقد إلى أدائه فى دور زعيم العصابة الذى تقدمت به السن، والشريف، فيتو كورليونى فى "الأب الروحى". كما أن وحوش كيفن سبيسى المنكرة لذاتها فى "سبعة" (١٩٩٥) و"مشتبهون عاديون" (١٩٩٥)، أضافت قتامة وعمقًا لشخصية الضحية الغامض فى "منتصف الليل فى حديقة الخير والشر" (١٩٩٧)، بالإضافة إلى البطل الغامض فى "جمال أمريكى" (١٩٩٩)، ليصل إلى الذروة مع المجرم/ الضحية فى حياة ديفيد جيل" (٢٠٠٣). واختيار الممثل المتباهى توم كروز فى دور القتل المأجور فى "ضحايا بالمصادفة" (٢٠٠٤) أضفى سحرًا على قصة كانت بدون ذلك سوف تبدو عادية، واختيار الممثل توم هانكس ضد النمط فى دور القاتل المنتسب إلى عصابة فى "الطريق إلى الهلاك" (٢٠٠٢) قد رفع من مشاعر النهاية القاتمة المخيمة على الأحداث من بدايتها، وذلك بإضفاء الدفء والتعاطف.

وكان نجوم أفلام الجريمة فى أواخر القرن العشرين - مثلهم مثل براندو - أمريكيين إيطاليين من خريجى "إستوديو الممثلين"، الذين قضوا أعوامًا طويلة فى استكمال دقة القناع الفنى الذى سوف يحملونه فى أعمالهم التالية. لقد وصل

روبرت دى نيرو (ولد عام ١٩٤٣) وآل باتشينو (ولد عام ١٩٤٠) إلى الشهرة بلعب أدوار رجال عصابات فى أفلام هووليودية، دى نيرو فى "الشوارع الوضيعة"، وهما معًا فى "الأب الروحى: الجزء الثانى". وكان تخصص دى نيرو هو شخصية اللص متواضع الحال، والذى لا يتمتع بالذكاء، كما أنه مريض نفسيًا فى بعض الأحيان، مثل ترافيس بيكيل فى "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، أما باتشينو فقد تخصص فى أدوار المجرمين الكبار الذين يتراوح سلوكهم بين الحمق والطيش كما فى "بعد ظهر يوم لعين" (١٩٧٥)، والأفعال الضخمة كما فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣). وكل منهما أظهر قوة كبيرة فى الأداء لا تقارن بأى ممثل آخر فى جيلهما. وبمجرد أن أسس دى نيرو قناعه الفنى، بدأ فى خلق مجموعة متنوعة من أنماط المجرمين، من رقة لويس سيفر فى "قلب ملاك" (١٩٨٧) إلى قسوة جيمى كونواى فى "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، وكانت جميعها شخصيات تبدو خطرة لأنها تخفى أكثر مما تعلن، لكن باتشينو لم يكن يخفى مشاعره الشخصية، وأضفى إقناعًا مماثلاً وحادًا على رجال العصابات البطوليين، كما فى "طريق كارليتو" (١٩٩٣)، ورجال الشرطة المشبوهين فى "بحر من الحب" (١٩٨٩)، وأمير الظلام (الشيطان - المترجم) ذاته فى "محامى الشيطان" (١٩٩٧). لقد شعر عشاق السينما بنوع من الإحباط فى "الأب الروحى: الجزء الثانى" لأن كلاً من دى نيرو وباتشينو كان له خط قصصى منفصل فى جيلين، لذلك فقد رحب متفرجو السينما بظهور الممثلين معًا فى مشهدين من فيلم "مطاردة ساخنة" (١٩٩٥) باعتبار ذلك هو اللقاء التام بين رجال العصابات الأيقونى عند دى نيرو، والشرطى الغامض عند باتشينو. لقد جسد كل منهما قناعة الفنى باللعب برهافة ضد نمط هذا القناع، عندما أدى باتشينو دور رجل العصابة الشريف المتقدم فى العمر فى "دونى براسكو" (١٩٩٧)، أو بخشونة كما فى أداء دى نيرو لدور رجل العصابة التهريجى فى "حلل هذا" (١٩٩٩) و"حلل ذلك" (٢٠٠٢). وكما يظهر هذا الأداء، فإن الصراعات الأعمق بداخل أفلام الجريمة ليست بين الطيبين والأشرار، ولكن بداخل البطل المضاد المتضخم الذات، والأشرار البطوليين، والشخصيات المترددة الغامضة الممزقة بين ماضيها ورغباتها.

عالم من الرجال

النجوم الأيقونيون الذين جسدوا الشخصيات من أفلام الجريمة، عن طريق إعطائهم قناعهم الفنى، وتاريخهم فى الأداء، وكل التنويعات التى تميز رجل عصابة عن آخر، هؤلاء النجوم لا يقتصرون بالطبع على الرجال، فنجمات مثل جين هارلو (١٩١١-١٩٣٧) وجوان بلونديل (١٩٠٦-١٩٧٩)، وجليندا فاريل (١٩٠٤-١٩٧١)، لعبن جميعًا أدوار العشيقات لرجال العصابات فى أفلام هوليوود وكانت الصديقات الأربع فى فيلم "قم بالتفجير" (١٩٩٦) يقمن بتكوين عصابة وسرقة البنوك. والشخصية السينمائية الموصومة التى جسدتها جلوريا جراهام (١٩٢٣-١٩٨١) فى أفلام مثل "فى مكان وحيد" (١٩٥٠)، و"الحرارة الكبرى" (١٩٥٣)، و"الرغبة الإنسانية" (١٩٥٤)، تلخص غموض الفيلم نوار، تلخيصًا بليغًا مثلما تلخصه هشاشة وضعف جون جارفيلد. ودور هؤلاء النجمات كشرطيات فى أفلام مثل "صمت الحملان" و"فارجو" أدى إلى فوز جودى فوستر بالأوسكار عن الفيلم الأول، وفرانسيس ماكورماند عن الفيلم الثانى، لكن ككل فإن عالم الجريمة هو عالم من الرجال، وهى حقيقة بديهية يمكن اختبارها بنظرة سريعة على الفيلم نوار، وهو النمط من أفلام الجريمة الذى تسيطر عليه نساء قويات.

هناك رجال هائمون فى الفيلم نوار مثل "تأمين مزدوج"، و"الشارع الداعر"، و"القتلة" (١٩٤٦/١٩٦٤)، و"ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين"، و"تقاطع" (١٩٤٨)، و"جنون السلاح"، و"وجه ملائكى" (١٩٥٣)، وكل هؤلاء الرجال يتعرضون للدمار بسبب عشقهم للمرأة الخطأ. والفاتنات القاتلات فى الفيلم نوار، الذين يسوقون الرجال إلى حتفهم، يعدن للانتقام بعد جيل فى شكل الجميلات فى أفلام التشويق الحسية مثل "حرارة الجسد"، و"تجاذب قاتل" (١٩٨٧)، و"غريزة أساسية"، والإغراء الأخير" (١٩٩٤) وفى فيلم "غريزة أساسية"، تسود شارون ستون، كما تسود ليندا فيورينتينو فى "الإغراء الأخير"، كما تسيطران على النجم الذى يشاركهما البطولة، ومع ذلك فإن قوتهما يتم تقديمها باعتبارها شاذة

ومؤذية، وتهديدًا للرجل سوف يدفع ثمنه إن لم يكبح هذه القوة، وقد يبدو الصراع الذى لا ينتهى بين الرجال والنساء ملحوظًا تمامًا فى أفلام الجريمة، والذى يفترض منطقيًا أن يجعل هذا الصراع تابعًا للصراع بين الخير والشر، لكن الحقيقة هى أن هوليوود تجعل صراع الخير والشر تابعًا للصراع بين الرجل والمرأة، فسواء كان البطل خارجًا على القانون، أو ممثلاً للقانون، أو ضحية، فإن تحدى الجريمة فى هذه الأفلام يصبح اختبارًا للرجولة.

وهذا الاختبار يبدو أوضح ما يكون فى الفيلم نوار وأفلام التشويق الحسية، والتى تقوم باستمرار بمعاقبة الرجل الضعيف لانتهاكاته الجنسية عن طريق فقده رجولته أو قتله. والجميلة فى هذه الأفلام تجسد الإغراء، لكن من يملكون السلطة الأخلاقية ويختارون بشكل خاطئ هم الرجال دائمًا. وقد أشار معلقون من إى آن كابلان وحتى فرانك كروتنيك إلى أن أفلام المخبر السرى الصارم مثل "الصقر المالطى"، و"القتل يا حبيبتى"، و"النوم الكبير"، تجعل الأبطال يواجهون اختيارًا مماثلاً بين الرجولة التى تتطلب منهم التصرف على نحو احترافى، وبلا عاطفة، وبين مجموعة من المحرمات والنزعات الجنسية البديلة، التى تتراوح بين التأنيث (الرفيق العقيم ميروين لوكريدج جريل فى "القتل يا حبيبتى")، إلى المثلية الجنسية (جويل كايرو وفيلمر حامل السلاح فى "الصقر المالطى"، وآرثر جوين جايجر وكارول لوندجرين فى "النوم الكبير"). وفى فيلم "الحى الصينى"، تصل هذه المواجهة إلى الذروة فى العجز المأساوى للمخبر السرى جيه جيه جيتس عن أن يثق بإيفلين مولراى، تحديدًا لأنها تتصرف دائمًا كامرأة. إن الصراع فى كل حالة ليس بين الذكورة والأنوثة، ولكن بين الذكورة والنزعة الجنسية غير الذكورية. وهى جميعًا نزعات أقل من إنسانية فى عين البطل. وأفلام عصابات مثل "الوجه ذو الندبة" تصور المرأة مجرد جائزة يفوز بها الرجل الرجولى، وأفلام السجن مثل "قوة وحشية" (١٩٤٧) تحظر على المرأة الأماكن المعاصرة الحاضرة، وتخضع هذه المرأة فقط للأحلام والذكريات وأفلام الشرطة مثل "بوليت" (١٩٦٨)، و"العصابة الفرنسية"، و"سيربيكو"، ترسم صراعات حادة بين فريق

العمل من الرجال، واستقلال البطل الرجل، مع الإقصاء الفعلى للنساء، وحتى أفلام المحامين مثل "بضع رجال طيبين" (١٩٩٢) و"انعكاس الخط"، تستخدم دراما ساحة القضاء حلبة لاختبار الذكورة المهددة بإغراء الأنثى، أو التصرف الأنثوى، الذى يمكن طرده وإبطاله فقط عندما يتوجه الأبطال الرجال إلى نظام العدالة.

ومن خلال إقامة ارتباط بين الذكورة ونظام مؤسسات العدالة، فإن أفلام الجريمة يمكن أن تستخدم أحدهما لاختبار الآخر، فعندما تكون امرأة هى المجرمة الرئيسية، كما فى "السيدة ذات الندبة" (١٩٤١)، أو "ماما اللعينة" (١٩٧٠)، أو تكون المرأة هى المخبر المحقق الرئيسى كما فى "فولاذ أزرق" (١٩٩٠) أو "فارجو"، فإن النمط الفيلمى لا يعيد تحديد نفسه بمصطلحات أنثوية، لكنه يستخدم تنافر الشخصية الأنثوية فى دور هو فى العادة ذكورى، لكى يزيد الإغراءات لمن يحيطون بها من زملائها النجوم، ويستكشف الإمكانات الذكورية المتاحة للنساء.

واستغلال سينما الجريمة لنظام مؤسسات العدالة - وهو فى العادة خاص بالرجال - يتم الكشف عنه بوضوح فى أفلام الرجل الهارب المطارد، حيث يكون الهارب هذه المرة امرأة، والمقدمة المنطقية الأساسية فى أفلام مثل "٣٩ خطوة" (بريطانيا، ١٩٣٥)، و"ثلاثة أيام للنسر" (١٩٧٦)، و"الهارب"، هو بطل هارب يظنون عن طريق الخطأ أنه مجرم، وتتم مطاردته بواسطة المجرمين الحقيقيين والشرطة معًا. لكن عندما توضع النساء فى موقف مماثل، مثل "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، و"فتيات سيئات" (١٩٩٤)، و"المكبلة" (١٩٩٦)، و"سايكو (حيث نصفه الأول عبارة عن فيلم شديد الاختصار عن امرأة هاربة مطاردة)، فإنهن لسن بريئات، وهذه الأفلام تعاقب النساء على الانتهاكات ضد النظام المؤسساتى، وتضع ذكورية هذا النظام نفسه فى موضع اختبار، وهناك مثال بالغ الوضوح لمثل هذه الأفلام، وهو "الصبيان لا يبكون" (١٩٩٩)، حيث جريمة براندون تينا (هيلارى سوانك) هى - بالمعنى الحرفى - أنها امرأة.

تعرض أفلام الجريمة مواقف متعددة - وأحيانًا متناقضة - تجاه الجريمة، والمتفرجون أنفسهم تتملكهم الحيرة حول إغراء المال والصعود الاجتماعى الذى تعد به الجريمة، وتكون لديهم مشاعر مختلطة حول الحاجة إلى مؤسسات تتحكم فى السلوك المضاد للمجتمع، كما يسيطر عليهم الشك فى إمكانات العدالة فى ظل القانون، وهناك عدد كبير من المعلقين على هذا النمط الفيلمى، مثل يوجين روسو، وجوناثان مانبى، ونيكول رافتر، قدموا تحليلات لفيلم الجريمة بمصطلحات سوسيولوجية. إن فيلمًا مثل "أنا هارب من عصابة ذات سلاسل" (١٩٣٢)، أو "الغضب" (١٩٣٦)، يتناول السجون غير الآدمية، وعصابات الشنق بدون محاكمة، على أنها مشكلات اجتماعية تستجيب جزئيًا فقط للبناء الاجتماعى، وبالمثل فإن نقادًا يرون الرسالة المقنعة، والحل الأقل إقناعًا، للمشكلات الاجتماعية المرتبطة بالجريمة، على أنها مرآة لعجز المجتمع ذاته فى وجه الجرائم التى لا يستطيع السيطرة عليها، مثل فيلم "كلاب الحب" Amores Perros (المكسيك، ٢٠٠٠)، وحيث قد يكون المجتمع نفسه شريكًا فى الجريمة، كما فى "بينما تنام المدينة" (١٩٥٦)، و"زد" (اليونان، ١٩٦٩). ويلاحظ تحليل ويل رايت لأفلام الويسترن الهوليوودية تحولاً فى أبطال أفلام الويسترن من المحاربين الذين يشعرون بالوحدة، إلى منبوذين اجتماعيًا يسعون إلى الانتقام من جماعات محترفة مأجورة، وهذا رد فعل للتحول فى الثقافة الأمريكية من الاحتفاء بالفردية البطولية إلى الإيمان بالاقتصاد المخطط، ويمكن أيضًا رؤية هذا التغير فى الثقافة الأمريكية فى التحول من أفلام رجال العصابات إلى الفيلم نوار إلى أفلام اللصوصية.

ومع ذلك فإن أفلام الجريمة - كما يوحى تأكيد رابت على مسئوليات وسائل الترفيه الجماهيرية - لا تقوم بمجرد انعكاس للمشكلات الاجتماعية، أو تقديم حلول، أو الإقلاع اليائس عن تقديم حلول، ولعل هذا النمط الفيلمى - أكثر من أى نمط جماهيرى آخر - يظهر أنه يملك مصادر عديدة يمكن بها لصناع الأفلام

تحويل القلق الثقافى - حول المجرمين، والمؤامرات السياسية، والسلطة المرعبة، واحتمال وجود فساد فى النظام القضائى، والمخاطر التى يواجهها كل من يعمل فى هذا النظام، والمواطنين الذين يخرقون القانون دون قصد - تحويل القلق بشأن كل ذلك إلى تسلية جماهيرية. ومثل أفلام الويسترن، التى تستعير منها أفلام الجريمة كثيرًا من حيويتها وتوليفات قصصها - تقوم أفلام الجريمة بتناول الأزمات الأخلاقية غير القابلة للحل بشأن تعقيدات المجتمع وتكاليف العدالة، وتقدمها فى ثنائية صارخة: برىء ومذنب، ذكورى وغير ذكورى، قانونى وغير قانونى، واستمتاع المتفرج يأتى من الخضوع للإغراء الذى لا يقاوم لحل ما لا يمكن حله من المشكلات الخاصة بأسباب الجريمة وعلاجها، ولأن هذه المشكلات بالغة التعقيد أكثر مما يستطيع أى فيلم أن يقدمه، فإن الجمهور سوف يعود طلبًا للمزيد.

انظر أيضًا:

"أفلام رجال العصابات"، "النمط الفيلمى"، "أفلام التشويق"، "العنف"

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Clarens, Carlos. *Crime Movies*. Revised ed. New York: Da Capo, 1997.

Derry, Charles. *The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. Jefferson, NC: McFarland, 1988.

Hoppenstand, Gary. *In Search of the Paper Tiger: A Sociological Perspective of Myth, Formula, and the Mystery Genre in the Entertainment Print Mass Medium*. Bowling Green, KY: Bowling Green State University Popular Press, 1987.

Kaplan, E. Ann, ed. *Women in Film Noir*. 2nd ed. London: British Film Institute, 1998.

Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge, 1991.

Leitch, Thomas. *Crime Films*. Cambridge, UK, and New York: Cambridge University Press, 2002.

McCarty, John. *Bullets over Hollywood: The American Gangster Picture from the Silents to* The Sopranos. Cambridge, MA: Da Capo, 2004.

Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster Film from "Little Caesar" to "Touch of Evil."* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Rafter, Nicole. *Shots in the Mirror: Crime Films and Society.* New York: Oxford University Press, 2000.

Rosow, Eugene. *Born to Lose: The Gangster Film in America.* New York: Oxford University Press, 1978.

Ruhm, Herbert. *The Hard-Boiled Detective: Stories from Black Mask Magazine, 1920–1951.* New York: Vintage, 1977.

Shadoian, Jack. *Dreams and Dead Ends: The American Gangster/Crime Film.* Cambridge, MA: MIT Press, 1977.

Warshow, Robert. "The Gangster as Tragic Hero." In *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture,* 127–133. Garden City, NY: Doubleday, 1962.

Wright, Will. *Six Guns and Society: A Structural Study of the Western.* Berkeley: University of California Press, 1975.

كتب هذا الفصل

توماس لايتش

همفرى بوجارت

(ولد فى نيويورك، ولاية نيويورك، فى ٢٥ ديسمبر ١٨٩٩،
وتوفى فى ١٤ يناير ١٩٥٧)

همفرى بوجارت هو أعظم نجوم أفلام الجريمة وأكثرهم قدرة على تنوع الأداء، إنه يبدو مطابقًا للدور سواء كان رجل عصابات فى "طريق مسدودة" (١٩٣٧) أو مخبرًا سريًا صلب العود فى "النوم الكبير" (١٩٤٦)، أو بطلاً للفيلم نوار فى "تصفية حساب الموتى" (١٩٤٧)، أو محاميًا محاربًا فى "منفذ القانون" (١٩٥١)، أو هاربًا مطاردًا فى "ممر مظلم" (١٩٤٧)، أو ضحية فى كى لارجو" (١٩٤٨). بعد سنوات من التدريب فى برودواى وهوليوود، حقق بوجارت شهرته لأول مرة فى دور رجل العصابات ديوك مانتى فى فيلم "الغابة المتحجرة" (١٩٣٦)، وسرعان ما أضاف العمق والعاطفة لمثل هذه الأدوار، من الرجل المتقدم فى السجن الذى تعرض للخيانة روى إيرل فى "سييرا العالية" (١٩٤١)، إلى الأب الفاسد جلين جريفين فى "الساعات اليائسة" (١٩٥٥). لكن أدواره التى لا تنسى هى فى شخصية البطل الكتوم، بدءًا من سام سبيد فى "الصقر المالطى" (١٩٤١)، وحتى الضابط كويج فى "تمرد كين" (١٩٥٤). وأبطاله الرومانسيون مثل ريك بلين فى "كازابلانكا" (١٩٤٢)، وتشارلى أولنوت فى "الملكة الأفريقية" (١٩٥١) يثبتون أنه يصلح لكل الأدوار، وفيلم "النوم الكبير"، أطلق نكتة عن أن النساء يلقين بأنفسهن تحت قدميه، إنه قد يكون عاشقًا وإن كان يميل إلى الانسحاب، وبطلات هوليوود يجدن أنه من السهل إغواؤه، لكن من الصعب أن يفتح لهن قلبه.

كانت أكثر مواهب بوجارت تميزًا هى قدرته على الإيحاء بتيار من الفكر تحت كل فعل، وغموض دائم تحت بطولية الشخصية، وبرغم أنه كان يلعب فى العادة بطلاً للأكشن (الفعل) مثل ضابط الجيش جو جان فى "صحارى" (١٩٤٣)، وربان مركب الصيد هارى مورجان فى "أن تملك ولا تملك" (١٩٤٤)، فإن أكثر أنواع أدائه رهافة يوحى بفكر ما دون أن يحدده، ولأن تحفظه يتضمن دائمًا أعماقًا لم تكتشف بعد، فقد كان فى أفضل أحواله عندما يؤدى دور بطل بلا ماضٍ كما فى "كازابلانكا"، أو كمحامٍ أو محرر يمكنه أن يوصل عواطفه من خلال مهنته فى "اطرق على أى باب" (١٩٤٩) و"الموعد النهائى يو إس إيه" (١٩٥٢). وقد أضاف تعقيد الشخصيات، المحامين والصحفيين الذين يتعاملون بانتظام مع المجرمين، كذلك لشخصيات المخبرين الذين يواجهون خطرًا جسمانيًا ويخفون بداخلهم ضغوطًا أخلاقية. وبعد أن صار نجمًا كان نادرًا ما يجسد أدوار المجرمين، لكنه أضاف سمة الرجل الخشن إلى أدواره مع المخرج جون هيوستون، الذى اشترك فى كتابة دور روى إيرل وإخراج فيلم الصقر المالطى"، و"عبر المحيط الهادى" (١٩٤٢)، و"كى لارجو"، و"الملكة الأفريقية"، و"اضرب الشيطان" (١٩٥٣)، وبرغم فوزه بالأوسكار عن "الملكة الأفريقية"، فإن أفضل أداء له كان دور فريد سى دوبز، المنقب الذىِ أدى به الجشع إلى الجنون فى "كنز سييرا مادرى" (١٩٤٨)، الذى كان أيضًا من إخراج هيوستون.

مشاهدات مقترحة:

"الغابة المتحجرة" (١٩٣٦)، "طريق مسدودة" (١٩٣٧)، "سييرا العالية" (١٩٤١)، "الصقر المالطى" (١٩٤١)، "عبر المحيط الهادى" (١٩٤٢)، "صحارى" (١٩٤٣)، "أن تملك ولا تملك" (١٩٤٤)، "النوم الكبير"، (١٩٤٦)، "تصفية حساب الموتى" (١٩٤٧)، "ممر مظلم" (١٩٤٧)، "كى لارجو" (١٩٤٨)، "كنز سييرا مادرى" (١٩٤٨)، "اطرق على أى باب" (١٩٤٩)، "فى مكان منعزل" (١٩٥٠)، "الملكة الأفريقية" (١٩٥١)، "منفذ القانون" (١٩٥١)، "الموعد الأخير يو إس إيه"

(١٩٥٢)، "اضرب الشيطان" (١٩٥٣)، "تمرد كين" (١٩٥٤)، "الساعات اليائسة" (١٩٥٥).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Benchley, Peter. *Humphrey Bogart.* Boston: Little, Brown, 1975.

Meyers, Jeffrey. *Bogart: A Life in Hollywood.* Boston: Houghton Mifflin, 1997.

Sperber, A. M. *Bogart.* New York: Morrow, 1997.

توماس لايتش

مارتين سكورسيزى

(ولد فى حى كوينز، نيويورك، فى ١٧ نوفمبر ١٩٤٢)

ولد مارتين سكورسيزى فى حى كوينز، وتربى فى مانهاتن فى حى "إيطاليا الصغيرة"، وبعد أن درس بجدية ليصبح راهبًا، ذهب إلى مدرسة السينما بدلاً من ذلك، وأكمل البكالوريوس فى درجة الفنون من جامعة نيويورك فى عام ١٩٦٤. وصنع فيلمه الروائى الطويل الأول "من ذلك الذى يطرق بابى؟" (١٩٦٨) بتكاليف قليلة، مما جذب اهتمام روجر كارمن، منتج أفلام الاستغلال الأسطورى، الذى قدم له فرصة إخراج فيلم "الشاحنة بيرتا" (١٩٧٢). (أفلام الاستغلال هى أفلام تجارية قليلة الميزانية، تتلاعب على موضوعات تجذب جمهورًا معينًا، مثل "أفلام استغلال موضوع الزنوج"، و"أفلام استغلال موضوع الجنس"، لكن كانت مثل هذه الأفلام تحقق أحيانًا نجاحًا فنيًا، كما كانت تمثل فرصة للسينمائيين من الشباب - المترجم). ومع فيلمه "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣) انطلقت حياته الفنية، وأصبح واحدًا من أكثر السينمائيين الأمريكيين من أبناء جيله احترامًا، هذا الجيل الذى أطلق عليه "أشقياء مدرسة السينما".

وتشهد أعمال سكورسيزى على اتساق ملحوظ فى تيماتها، وكان تعاونه مع كاتب السيناريو بول شريدر فى "الشوارع الوضيعة"، و"سائق التاكسى" (١٩٧٦)، و"الثور الهائج" (١٩٨٠)، و"إخراج الموتى" (١٩٩٩)، يشير إلى مثل هذا الاتساق. وسواء كان يخرج اقتباسًا عن رواية تاريخية مثل رواية عام ١٩٢٠ للكاتبة إديث وارتون "عصر البراءة" (١٩٩٣)، أو يخلق ملحمة فى التبت تدور حول السنوات الأولى من حياة الدالاى لاما فى "كوندون" (١٩٩٧)، أو يعود - كما يفعل دائمًا -

إلى توليفات سينما الجريمة فى "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، و"خليج الخوف" (١٩٩١) و"كازينو" (١٩٩٥)، فإنه مفتون دائمًا بقصة البطل المتمرد (أو البطلة المتمردة) على ثقافة خانقة، لكن يكون على هذا البطل أو البطلة استبطان معايير هذه الثقافة إلى درجة خطيرة.

كان البطل ينجح أحيانًا فى الانتصار أو الهرب، كما فى فيلم الطريق ذى الملامح النسوية "أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤)، أو الكوميديا السوداء "بعد ساعات" (١٩٨٥)، أو الملحمة التاريخية "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢). لكن هذا الانتصار تخيم عليه القتامة فى فيلمه الإنسانى تمامًا والذى أثار جدلاً "الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٨٨)، وفى الفيلم عن المخترع والسينمائى هوارد هيوز "الملاح" (٢٠٠٤). لكن الأكثر حدوثًا هو أن يخضع لضغوط ثقافة مجتمعه، حيث النجاح يصل إلى درجة الفشل الشخصى، كما فى القصة العاطفية ذات النهاية الفاشلة فى "من ذلك الذى يطرق بابى؟"، والفيلم الموسيقى المبهر "نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧)، وفيلم الملاكمة الفذ "الثور الهائج"، وكذلك فى "عصر البراءة".

إن هذا الصراع بين القمع الثقافى، والمقاومة البطولية وإن كانت عقيمة، كانت له أصداؤه فى أفلام الجريمة التى أخرجها سكورسيزى، ففيلم "سائق التاكسى" يدور حول رجل وحيد فى مدينة نيويورك، يجعله الفساد الأخلاقى من حوله يرتد بعنف ليصبح هو نفسه تجسيدًا لأبشع ما فى المدينة حين يتحول إلى سفاح مجنون، وكان فيلما "الرفاق الطيبون" و"كازينو" رد فعل سكورسيزى على فيلم فرنسيس فورد كوبولا "الأب الروحى" (١٩٧٢)، وهما يقدمان حياة رجال العصابات على هيئة سلسلة من الصفقات والتواؤمات والتورطات التى تزداد فسادًا، بينما تتم التضحية بالولاء لصالح البحث عن المغانم. لقد كان سكورسيزى فى حالة بحث دائم أكثر من أى مخرج معاصر، وجسد فى أفلام الجريمة أبطالاً يدفعهم الطموح إلى عدم التمسك بحياتهم العاطفية، ويعجزون عن الهروب من محيطهم المهلك، لأن غرائزهم تعيش حالة حرب طاحنة بين بعضها بعضًا.

مشاهدات مقترحة:

"من ذلك الذى يطرق بابى؟" (١٩٦٨)، "الشاحنة بيرتا" (١٩٧٢)، "الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، "أليس لم تعد تعيش هنا" (١٩٧٤)، "سائق التاكسى" (١٩٧٦)، "نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧)، "الثور الهائج" (١٩٨٠)، "ملك الكوميديا" (١٩٨٣)، "بعد ساعات" (١٩٨٥)، "الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٨٨)، "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠)، "خليج الخوف" (١٩٩١)، "عصر البراءة" (١٩٩٣)، "كازينو" (١٩٩٥، "كوندون" (١٩٩٧)، "إخراج الموتى" (١٩٩٩)، "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢)، "الملاح" (٢٠٠٤).

مزيد من القراءات:

FURTHER READING

Friedman, Lawrence S. *The Cinema of Martin Scorsese*. New York: Continuum, 1997.

Scorsese, Martin. *Martin Scorsese: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

Stern, Lesley. *The Scorsese Connection*. Bloomington: Indiana University Press/London, British Film Institute, 1995.

توماس لايتش

قائمة بأسماء أهم الأفلام الوارد ذكرها فى الكتاب

48 Hours	٤٨ ساعة
The Godfather	الأب الروحى
Eternity and a Day	الأبدية ويوم واحد
The Innocents	الأبرياء
Cry the Beloved Country	ابك على البلد المحبوب .
The Idiot	الأبله
The Son of the Sheikh	ابن الشيخ
Sons and Loves	أبناء وعشاق
Chimes at Midnight	أجراس عند منتصف الليل
Run, Lola, Run	اجرى يا لولا اجرى
Burn!	أحرق!
Snatch	اختطاف
Sophie's Choice	اختيار صوفى
I Want to Live!	أريد أن أحيا!
Hard Times	أزمنة صعبة
Husbands	أزواج
The Spider's Stratagem	إستراتيجية العنكبوت

The Lion King	الأسد الملك
The Lion in Winter	الأسد فى الشتاء
Greased Lighting	إضاءة مشحمة
City Lights	أضواء المدينة
Shoot the Pianist	أطلق النار على عازف البيانو
Sweet Sweetback's Baadasss Song	أغنية سويت باك الجميلة
The Best Years of Our Lives	أفضل سنوات حياتنا
Kill Bill	اقتل بيل
Persuasion	إقناع
The Magnificent Ambersons	آل آمبرسون العظماء
The Passion of Joan of Are	آلام جان دارك
Great Expectation	آمال كبيرة
The French Lieutenant's Woman	امرأة الملازم الفرنسى
A Woman Under Influence	امرأة تحت التأثير
Woman in the Dunes	امرأة فى تلال الرمال
Une Femme Douce	امرأة لطيفة
The Quiet American	الأمريكى الهادئ
Snow White and the Seven Dwarfs	الأميرة البيضاء والأقزام السبعة
To Have and Have Not	أن تملك ولا تملك
Day Break	انبلاج الصبح
You and Me	أنت وأنا
Miss Julie	الآنسة جوليا
Reflections in a Golden Eye	انعكاسات فى عين ذهبية
The Importance of Bing Earnest	أهمية أن تكون جادًا

Boys N the hood	الأولاد ذوو القلنسوات
Oliver Twist	أوليفر تويست
Effi Briest	إيفى بريست
The Searchers	الباحثون
Barry Lyndon	بارى ليندون
Bambi	بامبى
Bambi	بامبى
Finding Nemo	البحث عن نيمو
Sea of Love	بحر من الحب
Scrooge	البخيل
Broken Blossoms	براعم متكسرة
Brighton Rock	برايتون روك
A Clock Orange	البرتقالة الآلية
Volcano	بركان
Robots	بشر آليون - روبوتس
The Champ	البطل
Hero	بطل
Alien Resurrection	بعث الكائن الفضائى
Dog Day Afternoon	بعد ظهر يوم لعين
Far From Maddening Crowd	بعيداً عن الزحام المجنون
Patch of Blue	بقعة زرقاء
Clueless	بلا تفسير
Blacula	بلاكيولا
The Water Watered	بلل الساقى

Ben-Hur	بن هور
Daughters of the Dust	بنات التراب
The Portrait of a Lady	بورتريه لسيدة
Bush Mama	بوش ماما
Bullitt	بوليت
Bonnie and Clyde	بونى وكلايد
The Piano	البيانو
Pepe le Moko	بيبى لو موكو
Billy Budd	بيللى باد
Pinocchio	بينوكيو
Double Indemnity	تأمين مزدوج
Lost Tango in Paris	التانجو الأخير فى باريس
Titanic	تايتانيك
Time code	تايم كود
Face Off	تبديل الوجوه
Under Satan's Sun	تحت شمس الشيطان
The Defiant Ones	التحدى
Sabotage	تخريب
Total Recall	التذكر الكامل
Tron	ترون
Design for Living	تصميم للحياة
Day for Night	تصوير بالنهار لمشهد ليلى
Intolerance	التعصب
Minority Report	تقرير الأقلية

Muting on the Bounty	تمرد على السفينة بونتى
Clean Up	التنظيف
Tom Jones	توم جونز
Tess	تيس
The Little Foxes	الثعالب الصغيرة
Raging Bull	الثور الهائج
The Great Gatsby	جاتسبى العظيم
Gamlet	جاملت (هاملت)
Ganja and Hess	جانجا وهيس
High Sierra	جبال سييرا العالية
Winter Kills	جرائم قتل فى الشتاء
Island in the sun	جزيرة فى الشمس
Body and Soul	الجسد والروح
Greed	الجشع
Hangmen Also Die	الجلادون يموتون أيضًا
American Beauty	جمال أمريكى
Lock, Stock and Two Smoking Barrels	الجمل بما حمل
Beauty and the Beast	الجميلة والوحش
The Wings of the Dove	جناحا الحمامة
Paradise Now	الجنة الآن
Joe Macbeth	جو ماكبث
Jude	جود
Neighbors	جيران

Jane Eyre	جين إير
Rope	الحبل
It Happened One Night	حدث ذات ليلة
Mansfield Park	حديقة مانسفيلد
Star Wars	حرب النجوم
War and Peace	الحرب والسلام
Sense and Sensibility	الحس والعاطفة
Kongi's Harvest	حصاد كونجى
The Black Stallion	الحصان الأسود
The Lower Depths	الحضيض
The Lower Depth	الحضيض
Monster's Ball	حفل الوحش
Analyze That	حلل ذاك
Analyze This	حلل هذا
Dream of a Rarebit Fiend	حلم عفريت الخبز والجبن
Rich Man's Folly	حماقة رجل ثرى
Little Mermaid	الحورية الصغيرة
The Mississippi Mermaid	حورية الميسيسيبى
The Life of David Gale	حياة ديفيد جيل
The Incredibles	الخارقون
Straight Out of Brooklyn	الخروج مباشرة من بروكلين
The Graduate	الخريج
The Letter	الخطاب
The Secret Letter	الخطاب القرمزى

خطر على المجتمع	Menace II Society
خطوة لاثنين	Pas de Deux
خمس مقطوعات سهلة	Five Easy Pieces
خمسة على جانب اليد السوداء	Five on the Black Hand Side
خمن من سوف يأتى للعشاء	Guess Who's Coming to Dinner
الداليا الزرقاء	The Blue Dahlia
دخول التنين	Enter the Dragon
دخيل فى التراب	Intruder in the Dust
دكان الحلاقة	Barbershop
دكتور جيكل ومستر هايد	Dr. Jekyll and Mr. Hyde
دم يسوع	Blood of Jesus
دنيا الغرور	Vanity Fair
الدوامة	The Vortex
دوخة المدرسة	School Daze
دورية الفجر	Dawn Patrol
دون كيشوت	Don Quixote
ديفيد كوبرفيلد	David Copperfield
ذكريات التخلف	Memories of Underdevelopment
ذو البشرة الزنجية	Coonskin
راشمون	Rashomon
راعى بقر منتصف الليل	Midnight Cowboy
الراكب المتمهل	Easy Rider
رامبو	Rambo
رجال إكس	X-Men

Men of Honor	رجال الشرف
Watermelon Man	رجل البطيخ
The Third Man	الرجل الثالث
The Iceman Cometh	رجل الجليد يأتى
Dead Man	الرجل الميت
A Man Escaped	رجل هرب
Long Day's Journey into Night	رحلة اليوم الطويل إلى الليل
Good fellas	الرفاق الطيبون
Robinson Crusoe	روبنسون كروزو
Romeo + Juliet	روميو + جولييت
Romeo and Juliet	روميو وجولييت
A Raisin in the sin	زبيبة فى الشمس
Heavy Traffic	زحام المرور
Monsoon Wedding	زفاف مونسون
Lilies of the Field	زنابق الحقل
Zulu	زولو
Taxi Driver	سائق التاكسى
The Hour of the Furnaces	ساعة الأفران
Rush Hour	ساعة الذروة
The Postman Always Rings Twice	ساعى البريد يدق الجرس دائمًا مرتين
Seven Day's in May	سبعة أيام فى مايو
Speed	سرعة
The Great Train Robbery	سرقة القطار الكبرى
A Daring Daylight Burglary	سرقة جريئة فى وضح النهار

The Big Knife	السكين الكبرى
Lethal Weapon	السلاح الفتاك
Snow White and the Seven Dwarfs	سنو هوايت والأقزام السبعة
Super fly	سوبرفلاى
I'm Gonna Git You Sucka	سوف أمسك بك يا أبله
Notorious	سيئة السمعة
The Lord of the Rings	سيد الخواتم
The Lord of the Rings: The Return of the King	سيد الخواتم: عودة الملك
The Master of Ballantrae	سيد بالانترى
Phantom Lady	السيدة الشبح
The Circus	السيرك
Silly Symphonies	السيمفونيات السخيفة
The Spook who Sat by the Door	الشبح الذى جلس بجوار الباب
Meshes in the Afternoon	شبكات ما بعد الظهيرة
The Learning Tree	شجرة التعلم
Kindergarten Cop	شرطى الحضانة
East of Eden	شرق عدن
Monsters, Inc.	شركة الوحوش المحدودة
Shrek	شريك
The Sun Also Rises	الشمس تشرق أيضًا
Mean Streets	شوارع وضيعة
The Sheikh	الشيخ
Devil in a Blue Dress	الشيطان فى زى أزرق

Shane	شين
Beauty shop	الصالون
Sunset Boulevard	صانسيت بوليفارد
Winslow Boy	صبى وينسلو
Sahara	صحارى
Clash by Night	صراع فى الليل
The Sea Hawk	صقر البحر
The Maltese Falcon	الصقر المالطى
The Silence of the Lambs	صمت الحملان
The Fallen Idol	صنم هوى
The Long Hot Summer	صيف ساخن طويل
Lost in Translation	ضائع فى الترجمة
Predator	الضارى
Collateral	ضحايا بالمصادفة
Con Air	طائرة المحكوم عليهم
One Flew Over the Cuckoo's Nest	طار فوق عش المجانين
The Last Tycoon	الطاغية الأخير
Tarzan the Ape Man	طرزان الرجل القرد
Road to Perdition	الطريق إلى الهلاك
Carlito's Way	طريق كارليتو
The Childhood of Maxim Gorky	طفولة ماكسيم جوركى
Russian Ark	الطوف الروسى
Shadows	ظلال
The Addams Family	عائلة آدامز

العاصفة	The Tempest
عالم الأشباح	Ghost World
العالم المفقود	The Lost World
العالم، اللحم، والشيطان	The World, the Flesh, and the Devil
العثور على نيفرلاند	Finding Never land
العد التنازلى فى كوزينى	Countdown at Kusini
عدو الدولة	Enemy of the State
عربة السفر	Stagecoach
عربة ترام اسمها الرغبة	Streetcar Named Desire
عرش الدم	Thorne of Blood
العروس ترتدى ملابس الحداد	The Bride wore Black
عز الظهيرة	High Noon
عشر أيام هزت العالم	Ten Days that Shock the World
عشرون ألف فرسخ تحت الماء	20,000 Leagues Under the Sea
العصبة المتوحشة	The Wild Bunch
عصبة برادى	The Brady Bunch
عصر البراءة	The Age of Innocence
عصر الجليد	Ice Age
عطلة نهاية الأسبوع	Weekend
عطيل	Othello
علاء الدين	Aladdin
على	Ali
على بحيرة ذهبية	On Golden Pond
على رصيف الميناء	On the Waterfront

Of Human Bondage	عن الرابطة الإنسانية
The Grapes of Wrath	عناقيد الغضب
Come Back Africa	عودى يا أفريقيا
The Asphalt Jungle	غابة الأسفلت
Tomorrow	غداً
Soul Food	غذاء الروح
Strangers on a Train	غريبان فى قطار
Raiders of the Lost Ark	غزاة تابوت العهد المفقود
Car Wash	غسيل السيارات
The Wild	غير المروض
The Rocking horse Winner	فائز بحصان خشبى
Fantasmagorie	فانتازماجورى
Fantasia	فانتازيا - فانتيجيا
Faust	فاوست
Black Girl	فتاة سوداء
Funny Girl	فتاة ظريفة
Frankenstein	فرانكينشتاين
Mary Shelley's Frankenstein	فرانكينشتاين لمارى شيللى
The Three Musketeers	الفرسان الثلاثة
A Chance to live	فرصة للحياة
The Leopard	الفهد
Foxy Brown	فوكس براون
In The Heat of the Night	فى لهيب الليل
The Killer	القاتل

Killer of sheep	قاتل الماعز
Lifeboat	قارب الإنقاذ
The Killers	القتلة
Pirate of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl	قراصنة الكاريبى: لعنة اللؤلؤة السوداء
The Official Story	القصة الرسمية
Toy Story	قصة لعبة
Toy Story	قصة لعبة
A Tale of Two Cities	قصة مدينتين
Fritz the Cat	القط فريتز
The Polar Express	القطار القطبى
Angel Heart	قلب ملاك
The Masque of the Red Death	قناع الموت الأحمر
Little Caesar	قيصر الصغير
Alien	كائن فضائى
Cabiria	كابيريا
Casablanca	كازابلانكا
Candid Camera	الكاميرا الخفية
Pride and Prejudice	كبرياء وهوى
Prospero's Books	كتب بروسبيرو
So Much for So Little	الكثير جدًا مقابل أقل القليل
Shaolin Soccer	كرة القدم بطريقة شاولين
All About Eve	كل شىء عن إيف
Un Chien Andalou	كلب أندلسى

King Solomon's Mines	كنوز الملك سليمان
Uncle's Tom Cabin	كوخ العم توم
Que Vadis?	كوفاديس؟ (إلى أين)
Coffey	كوفى
The Little Colonel	الكولونيل الصغيرة
Commando	كوماندو
Conan the Destroyer	كونان المدمر
Conan the Barbarian	كونان الهمجى
Kuhle Wampe	كوهله فامبى
No Way Out	لا مهرب
The Gods Must Be Crazy	لا بد أن الآلهة مجنونة
Lara Croft: Tomb Raider	لارا كروفت: مقتحمة المقبرة
The Player	اللاعب
Breathless	اللاهث/ على آخر نفس
The Thief of Baghdad	لص بغداد
Touch of Evil	لمسة الشر
Lawrence of Arabia	لورانس العرب
Four Nights of a Dreamer	ليالى الحالم الأربع
White Nights	ليالى بيضاء
Opening Night	ليلة الافتتاح
What's Opera, Doc?	ما هى الأوبرا يا دكتور؟
The Matrix	ماتريكس
The Marquise of O	ماركيز أو
Macbeth	ماكبث

Mahogany	ماهوجنى
Rebel Without a Cause	متمرد بلا قضية
Glory	المجد
Morning Glory	مجد الصباح
The Conversation	المحادثة
The Devil's Advocate	محامى الشيطان
The Perils of Pauline	مخاطر بولين
The Hazards of Helen	مخاطر هيلين
The Terminator	المدمر
The Terminator	المدمر
Terminator 2: Judgment Day	المدمر ٢ : يوم الحساب
Terminator 3: Rise of the Machines	المدمر ٣ : انتفاضة الآلات
The City of Lost Children	مدينة الأطفال الضائعين
Hollywood Shuffle	مراوغة هوليوود
Wuthering Heights	مرتفعات ويذرينج
The Manchurian Candidate	مرشح من منشوريا
The Informer	المرشد
Mr. Smith Goes to Washington	مستر سميث يذهب إلى واشنطن
Blair Witch Project	مشروع ساحرة غابة بلير
Heat	مطاردة ساخنة
The Battle of Algiers	معركة الجزائر
The Adventures of Tom Sawyer	مغامرات توم سوير
The Adventures of Robin Hood	مغامرات روبن هود
Las Adventuas de Robinson Crusoe	مغامرات روبنسون كروزو

The Adventures of Huckleberry Finn	مغامرات هاكلبرى فين
The Jazz Singer	مغنى الجاز
The Jazz Singer	مغنى الجاز
Charlie's Angels	ملائكة تشارلى
King Lear	الملك لير
The Conformist	الممتثل
Who Framed Roger Rabbit	من ألقى التهمة على الأرنب روجر
The Parallax View	من منظور معاكس
Midnight in the Garden of Good and Evil	منتصف الليل فى حديقة الخير والشر
House of Flying Daggers	منزل الخناجر الطائرة
Citizen Kane	المواطن كين
Moby Dick	موبى ديك
Death in Venice	الموت فى فينيسيا
The Dead	الموتى
Mouchette	موشيت
The Birth of a Nation	مولد أمة
Mildred Pierce	ميلدريد بيرس
Rear Window	النافذة الخلفية
Little Women	نساء صغيرات
Woman in Love	نساء عاشقات
The Browning Version	نسخة براونينج
Conspiracy Theory	نظرية المؤامرة
Crouching Tiger, Hidden Dragon	النمر الرابض تنين مختبئ

Apocalypse Now	نهاية العالم الآن
The End of the Affair	نهاية علاقة عاطفية
The Big Sleep	النوم الكبير
Nikita	نيكيتا
Dirty Harry	هارى القذر
Hallelujah	هاليلويا
Hamlet	هاملت
The Charge of the Light Brigade	هجوم الفرقة الخفيفة
Hercules	هرقل
Chicken Run	هروب الدجاج
Panic	هلع
Henry V	هنرى الخامس
Faces	وجوه
The Human Best	الوحش الإنسانى
The Best Man	وصيف العريس
Native Land	الوطن الأصلى
The Grand Illusion	الوهم الكبير
She's Got to Have It	يجب أن تحصل عليه
Divine Intervention	يد إلهية
Independence Day	يوم الاستقلال
Training Day	يوم التدريب
The Long Good Friday	يوم الجمعة الحزينة الطويل
Diary of a Country Priest	يوميات قس فى الأرياف

المحررون فى سطور:

مسئول التحرير: بارى كيث جرانت

أستاذ الدراسات السينمائية والثقافة الجماهيرية فى جامعة بروك، سانت كاثرين، أونتاريو، كندا. ألف وشارك فى تأليف وقام بتحرير ما يزيد على عشرة كتب عن السينما، منها "توثيق السينما التسجيلية"، قراءات دقيقة فى السينما والفيديو التسجيليين"، "قاموس الدراسات السينمائية"، "مرشد الأنماط السينمائية ٣"، و"النمط الفيلمى: من الأيقونوجرافيا إلى الأيديولوجيا". كما أنه محرر سلسلة "معالجات معاصرة للسينما والتليفزيون" لدار نشر جامعة ولاية وين، وسلسلة "معالجات جيدة للنمط الفيلمى" لدار نشر بلاكويل.

مستشارو التحرير: ديفيد ديسر

أستاذ الدراسات السينمائية، والأدب المقارن، واللغات والثقافات الشرق آسيوية، والدراسات اليهودية، بجامعة إيلينويس. مؤلف "أفلام الساموراى لأكيرا كيروساوا، الشهوة زائد المذبحة"، "مقدمة فى سينما الموجة الجديدة اليابانية"، وشارك فى تأليف "السينمائيون اليهود الأمريكيون"، ومحرر كتاب "فيلم "قصة طوكيو" لأوزو"، وشارك فى تحرير عدد من الكتب الأخرى عن السينما الآسيوية.

جيم هيللر

المحاضر السابق فى الدراسات السينمائية فى جامعة ريدينج (المملكة المتحدة) فى قسم السينما والمسرح والتليفزيون. من كتبه كمحرر "كراسات السينما، الجزء

الأول: الخمسينيات"، و"الجزء الثانى: الستينيات"، و"السينما المستقلة الأمريكية"، وكمؤلف "هوليوود الجديدة".

جانيت ستايجر

أستاذة مادة الاتصالات فى جامعة تكساس فى أوستين. مؤلفة "دراسات تلقى وسائل الاتصال"، "تليفزيون النجاح التجارى الهائل"، كوميديات الموقف المهمة فى عصر الشبكات التليفزيونية"، "المتفرجون المنحرفون"، "ممارسات التلقى السينمائى" وشاركت فى تحرير "المؤلف والسينما".

المترجم فى سطور:

الناقد السينمائى والمترجم أحمد يوسف

- دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، عضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".
- من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك والصادر عام ١٩٩٩ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، و"موسوعة تاريخ السينما فى العالم"، بالإضافة للعديد من الترجمات السينمائية قيد الترجمة حاليا.
- من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى : أحمد حمدى
الإشراف الفنى : حسن كامل